

51302

51302
390
6

1-41



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1997/1–2.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNY

SISA JÓZSEF:	A csákvári Esterházy-kastély	1
--------------	------------------------------------	---

KUTATÁS

EÖRSI ANNA:	Giovanni Arnolfini kézfogója	44
GALAVICS GÉZA:	Szent Vencel bora és Maulbertsch oltárképe Tállyán	49
BUZÁSI ENIKŐ:	A belga királyi család portréi Stefánia főhercegnő hagyatékából	63
KIRÁLY ERZSÉBET:	„Paolo és Francesca”. Dante-kultusz Magyarországon 1900 körül	69

ADATTÁR

ZSÁMBÉKY MONIKA:	Carlo della Torre szerződése a szombathelyi Szent Márton-templom építésére	83
SZILÁGYI ISTVÁN:	A történeti Magyarország kálváriái az 1766–1785-ös katonai felmérésen	86
ZLINSZKY NÉ		
STERNEGG MÁRIA:	A debreceni asztalosok bizonyosságlevelei	95
BUZÁSI ENIKŐ:	Szerzői kiegészítés Benjamin Block fraknoi Esterházy-portréinak közléséhez	104

TÁRSULATI ÉLET: HENSZLMANN-KONFERENCIA KASSÁN

HORLER MIKLÓS:	Henszlmann Imre és a műemlékvédelem	105
MÁRIA LAMIOVÁ:	Henszlmann Imre régészeti tevékenysége	108
TÍMÁR ÁRPÁD:	A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében	110
MAROSI ERNŐ:	Henszlmann Imre és a kassai Szent Erzsébet-templom	113
TÖRÖK GYÖNGYI:	Henszlmann Imre, a kassai Szent Erzsébet-főoltár első tudományos ismertetője ..	115
KRISTÍNA MARKUŠOVÁ:	A kassai Szent Erzsébet-dóm mai restaurálása	116

SZEMLE

Végh János: Gisela und Otmar Richter: Siebenbürgische Altäre. Wort und Bild Verlag, Thaur bei Innsbruck 1992. 280 oldal, 150 fekete-fehér és LXIV színes kép	118
Grotte András: Judit H. Kolba: Hungarian Silver. The Nicolas M. Salgo Collection. London 1996	119

VITA

Wehli Tünde „Középkori magyarországi könyvgyűjtők (1000–1526)” című kandidátusi értekezésének vitája	125
Szabó Júlia „A történeti tájfestészet a XIX. században Magyarországon” című kandidátusi értekezésének vitája ..	129
Opus mirabile-díjak, 1995–1996	133

TANULMÁNY

A CSÁKVÁRI ESTERHÁZY-KASTÉLY

Magyar kastélyok sorában a legnagyobbak és legjelentősebbek közé tartozik az egykori Esterházy-kastély a Fejér megyei Csákváron. Építésének szövevényes története körvonalaiiban már régóta ismert volt,[1] de az alapadatok hitelességét publikált levéltári forrás eddig még nem igazolta, s az épület létrejöttének izgalmas részleteit végképp az ismeretlenség homálya fedte. Az utolsó fél évszázad reménybeli kutatóit elijeszthette az a hiedelem, hogy a csákvári kastélyra vonatkozó levéltári anyag a második világháború után teljesen elpusztult.[2] Szerencsére a valóság másként fest: ha történhetett is valamennyi pusztulás, az Esterházyak csákvári és tatai levéltárának a Magyar Országos Levéltárban őrzött terjedelmes állagai igen bőséges adatanyagot szolgáltatnak a kastély-épületről. Ennek alapján kialakulásának története, a különböző korszakokban létező állapota hitelesen és nagy részletességgel megrajzolható.

A kezdetek

Csákvár, ez a Vértes délkeleti nyúlványánál sík vidéken elterülő, száraz klímájú település még a török hódoltság idején került az Esterházyak birtokába.[3] Esterházy Miklós (1582–1645), a család tüneményes felemelkedését megalapozó „szenvedélyes jószágyszerző” jutott hozzá oly módon, hogy 1638-ban a Csákvárt is magában foglaló gesztesi uradalom tulajdonosát, özvegy Thurzó Imréné Nyáry Krisztinát vette feleségül. Mint a török hódoltsági terület peremvidékére eső, hadjáratok sújtotta terület szinte teljesen lakatlan volt, az ekkor készült összeírások mindössze egy-két portát tartottak itt számon.[4] A nádori méltóságra és a Galánthai előnévvel grófi rangra emelt Esterházy Miklós méltó utóda volt fia, Pál (1635–1713), aki

a nádori cím mellé a hercegi rangot is megszerezte. A csákvári uradalom azonban birtokcsere útján tőle Ferenc öccséhez (1641–1685), az Esterházy család ún. fraknoi ifjabb, vagy grófi ágának megalapítójához került. Esterházy Ferenc fia, Antal (1690–1722) – az Esterházy családban példátlan módon a Habsburg hatalom ellen szegülve – Rákóczi mellé állt, így csákvári birtokát bátyja, Ferenc (1683–1754) szerezte meg. Tőle fia, Miklós örökölte, aki véglegesen az 1762-ben a két öccsével kötött családi egyezség nyomán tekinthette magát a tatai és gesztesi uradalom birtokosának.

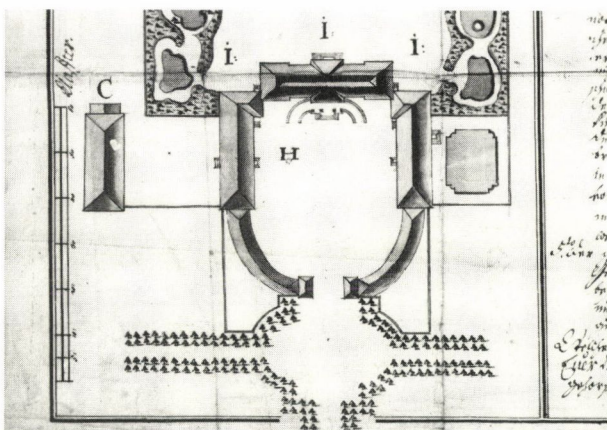
Ekkorra Csákvár már jócskán benépesült – sok dunántúli faluval ellentétben nem szervezett telepítés útján, hanem a jelek szerint jórészt a korábbi lakók visszatérésével. Ennek megfelelően a század közepén már több mint 300 családot számláló település lakóinak többsége magyar, és vallására nézve katolikus. Minthogy Gesztesvár már a 17. században lakhatatlanná vált, az uradalom központja Csákvár lett. A település életében így nagy szerep jutott az Esterházy családnak, attól függetlenül, hogy a több ágra bomló, vagy éppen egyes ágaiban kihalt család tagjai a gesztesi uradalmon kívül éppen birtokolták-e a további nagy dunántúli (tatai, pápa-ugodi) Esterházy-uradalmakat.

A barokk kastély

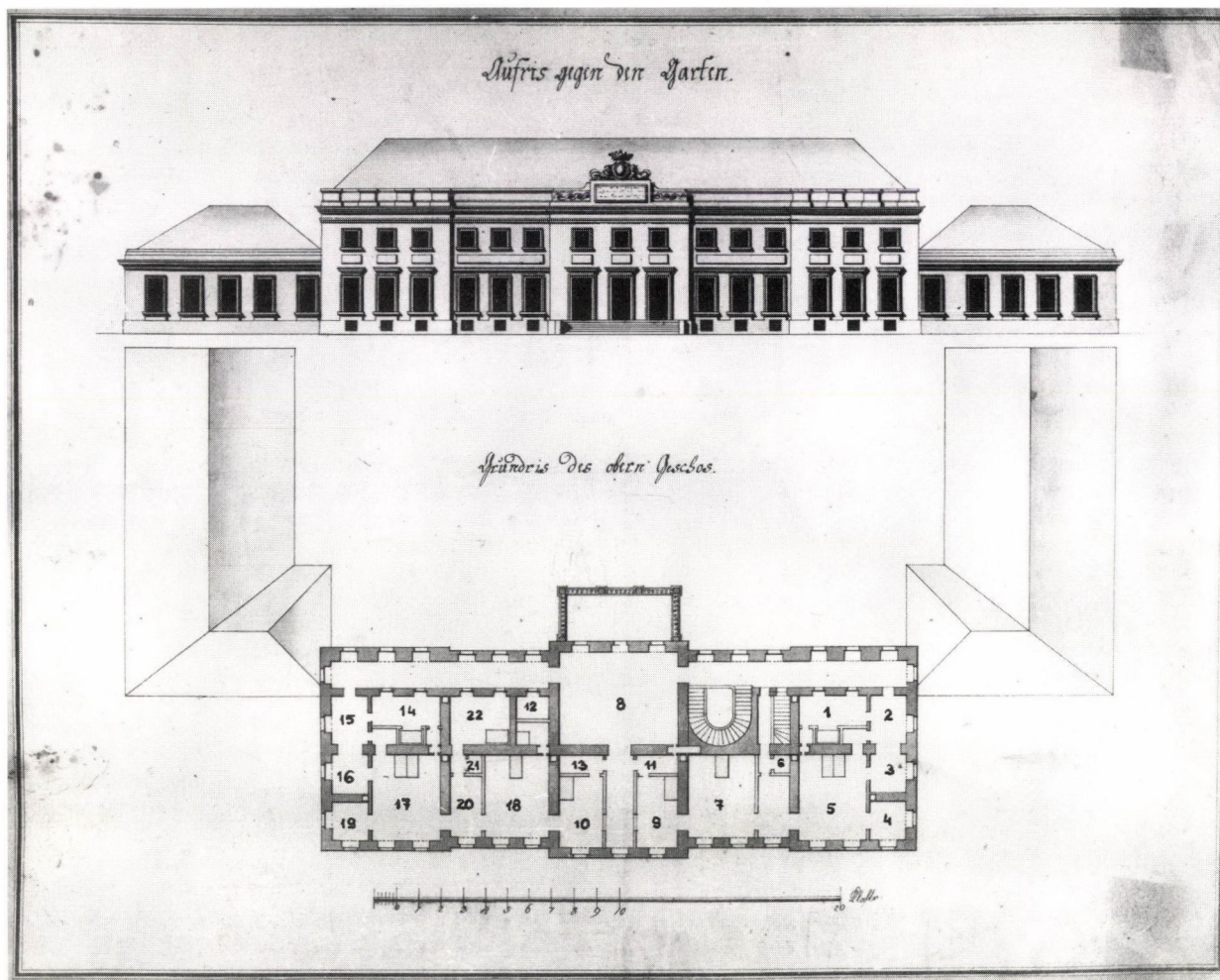
Esterházy Miklós (1711–1765), mint a család tagjai közül annyian, magas hivatalokat töltött be: a Habsburg-Birodalom többek közt a Németalföldön, Angliában, Franciaországban képviselte nagykövetként, továbbá koronaőr volt. A gesztesi mellett 1762-től birtokolta a tatai uradalmat is, és őt tekintik a család tatai alága megalapítójának.



1. Az első urasági ház (a mai kastély balszárnya) a mellékudvar felől
(Fotó Szilágyi Edit, 1994)



2. A tervezett kastély helyszínrajza, 1779
(S 69. No. 3., részlet)



4. Gött Antal: A kastély alaptervének másolata, emeleti alaprajz; a kerti homlokzat rajza, 1798 (T 20. No. 6.)

Helyiségek az 1800-as leltár szerint: Vendéglakosztály: 1. A komornyik szobája 2. Kiszoba 3. Öltözőkabinet 4. Írókabinet 5. Hálószoza 6. Reterát

7. Damian plébános szobája

Közös helyiség: 8. Biliárszoza

A grófi gyermekek lakosztálya: 9. Az egyik grófkisasszony (Szófia vagy Jozefa) szobája 10. A másik grófkisasszony (Szófia vagy Jozefa) szobája

11. Reterát 12. Kávé konyha 13. Reterát 14. Miklós gróf komornyikjának szobája 15. Előszoba 16. Miklós gróf öltözőkabinetje

17. Miklós gróf hálósobája 18. Társalgó 19. Írókabinet 20. Öltözőszoba (?) 21. Reterát 22. Előszoba vagy komorna szoba

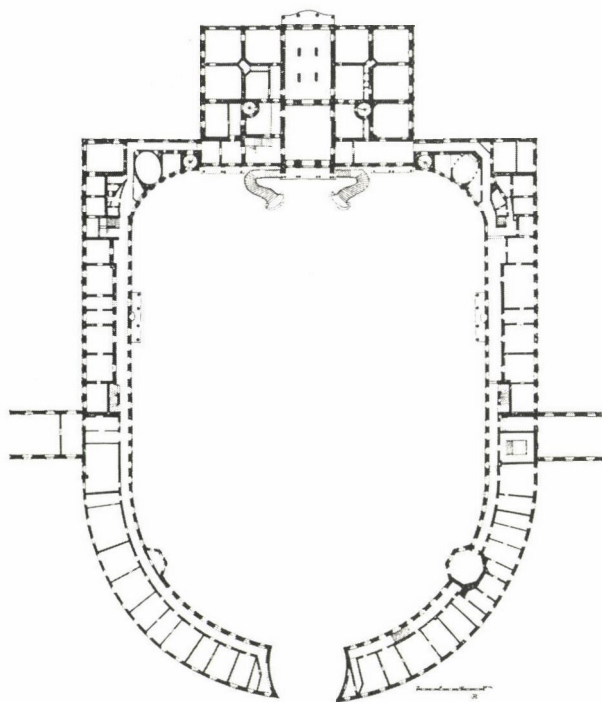
A II. világháború utáni szakirodalomban felbukkant egy levéltári forrásokkal alá nem támasztott állítás, miszerint a csákvári kastélyt első formájában Fellner terve szerint 1760–65-ben építették.[5] Ezt az állítást – levéltári adatok híján – nem tudjuk egyes pontjaiban alátámasztani, annyi azonban biztos, hogy 1769-ben Csákváron már állt a földesúrnak háza. Az 1769. február 13-án tartott gazdasági gyűlésen ugyanis rendelkeznek Esterházy János – apja, Miklós 1765-ben bekövetkezett halála után tartott – installációjának (az uradalom vezetésébe történő hivatalos beiktatásának) ez év március 20-án tartandó megünnepléséről, és ez alkalomból a csákvári gondnoknak előírják, hogy „minden eshetőségre felkészülve gondja legyen az uraság házának [Domus Dñalis] takarítására.”[6] A szóban forgó ház vagy kastély meglétét bizonyítják más levéltári adatok is; így például az 1769. január és 1771. augusztus 31. közötti építési költségek között egy kisebb összeggel szerepel a „Residentia Csávárien[sis]” is.[7]

Mivel Fellner Jakab (1722–1780), az Esterházy-uradalom építész – és a magyarországi késő barokk építészet egyik legtermékenyebb és legkiválóbb mestere – a család számára épületek sokaságát tervezte templomoktól kezdve kastélyokon át egyszerű gazdasági építményekig, nincs okunk feltételezni, hogy ne ő építette volna Csákváron az első urasági házat.[8] (1765-ből és 1767-ből fennmaradt munkaprogramjában egyébként szerepelnek más, kisebb csákvári épületek.[9]) Minthogy Esterházy Miklós fő tartózkodási helyüül Tatát szemelte ki, ahol pompás kastélyát is elkezdte építtetni, Csákvárnak ebből a szempontból alárendelt szerep jutott. Az itt épített urasági ház vagy kastély nyilvánvalóan nem lehetett sem nagy, sem művészileg különösebben igényes. Gyakorlatilag biztosnak tekinthető, hogy azonos a mai kastély néhány boltozott termet is tartalmazó bal oldalszárnyával (1. kép), amelyet a 18. század végi iratok majd mint „alte Kastele”, illetve „alter Trakt” emlegetnek, s melyet a későbbi vezérterv-másolat – nyilván mint meglévőt – csak körvonalában jelöl (3. kép).

Csákvár helyzete megváltozott, amikor Esterházy Miklóst fia, János követte az uradalom birtokában. (A tatai uradalom János bátyjának, Ferencnek jutott.) Gróf Esterházy János (1747–1800) a császári-királyi belső titkos tanácsosi címet viselte. Mint katona a tatai huszárok parancsnokaként szolgált, és később Bereg megye főispánja volt.[10] Úgy tűnik, zeneigazgatóként szolgáltaiban állt Paul Wranitzky, a kor jeles zeneszerzője.[11] Esterházy Jánost a színház is szenvedélyesen érdekelte, a jelek szerint nemcsak mint nézőt, hanem mint szereplőt is.[12]

Míthogy Esterházy János 1777-ben végképp Csákvárra költözött,[13] elhatározta, hogy itt társadalmi állásának megfelelő lakhelyet építtet. 1778. március 14-én Bezeredy uradalmi kormányzó utasította a csákvári tiszttartót, hogy miután „ki adatott az Épületek iránt lévő, és eő Nagyságával communicalt Projectum”, gondoskodjon az építési anyagok odaszállíttatásáról és mielőbb fogjanak hozzá új tégláégető kemence építéséhez.[14] Hozzáteszi, hogy „a’ mélt Uraság Residentionalis épülettye éránt eő nagysága lejüvetelével fog a’ parantsolatt ki adattatni.”

Maga Esterházy János 1778. április 14-én Bécsben adta ki erre vonatkozó általános utasítását. Ennek értelmében az újonnan építendő ház mellvédfallal körbevett, zárt udvar részét képezi („Soll das neu zu erbauende Haus mit einen Parapet Mäuerl, in einen Hof geschlossen werden”).[15] Bár maga az urasági ház („Herrschaft Haus”) – vagyis a kastély – építése nem kezdődne el azonnal, a gazdasági épületeket Fellner építőmester felügyelete alatt a húsvét utáni napon, 1778. április 21-én munkába kell venni. Az urasági ház építése szintén teljes erővel el fog kezdődni, mielőbb Fellner a költségszámítást, az alaprajzot, a homlokzatrajzot és a metszatrajzot benyújtja – melyek a korábban említett „Projectum”-ban nyilván nem voltak részletesen kidolgozva –, s azokat Esterházy János jóváhagyja.



5. A fertődi Esterházy-kastély alaprajza (Rados 1939)

Tehát mint az Esterházyak annyi más épületét, az új csákvári kastélyt is Fellner Jakab tervezte. Ehhez készült tervrajzai nem maradtak fenn, de az általa elképzelt épületről más tervlapok nyomán elég pontos képet alkothatunk. A létesítendő angolkert 1779-ben készült tervei – meglévő épületként – gondosan feltüntetik az akkor még épp hogy megkezdett kastély alaprajzi konfigurációját eredetileg elképzelt, teljes terjedelmében (2. kép).[16] Az ezzel a konfigurációval megegyező, kidolgozott alaprajzokat Gött Antal uradalmi építész 1798. augusztus 14-i tervlapjairól ismerhetjük meg, melyek a még elvben mindig érvényben lévő alaptervek másolataiként készülhettek (3–4. kép).[17] Az emeleti alaprajzzal egy lapon található kerti homlokzat rajza – stílusából ítélve – már valószínűleg Gött saját elképzelését jeleníti meg.

A tervlapok háromszárnyú épületet ábrázolnak, melyek közül az emeletes főszárny az urasági lakosztályt, a földszintes jobb oldalszárny a vendégszobákat, az ugyancsak földszintes bal oldalszárny a konyhát foglalja magában. Mint korábban szó volt róla, míg az összes épületrész alaprajzában részletesen ki van dolgozva, a bal oldalszárny nem: azt csak körvonal jelöli. Ezt a szárnyat szükségtelen volt megtervezni, mert egykori urasági házként már állnia kellett. Rendeltetése az új épület-együttesben immár alárendelt volt. A főszárny felől nagyméretű terem kapcsolódik hozzá.

A főszárny kéttraktusos; a kert felé eső oldalon enfilade-szerűen öt nagyobb terem sorakozik, melyhez az udvar felőli oldalon csekélyebb traktusmélységű, kisebb helyiségek csatlakoznak. Az utóbbi helyiségek sorába tagolódik be az ívelt, U alakú főlépcső is. Mellette, az udvari traktus közepén egy nagy terem helyezkedik el, mérete hozzávetőleg megegyezik a kerti oldalon elhelyezkedő teremével. A kastély udvari oldalán, a nagyteremből kétfelől kiinduló folyosó húzódik, ez biztosítja a kapcsolatot az oldalszárnyakkal is. A főszárny udvar felőli oldalán íves kocsifelhajtó érkezik a négy pilléren nyugvó erkély alá, ahová gyalogosan az erkély teljes szélességét kitevő lépcsőfokokon lehet jutni. A kert felőli oldalon hasonlóan széles lépcsők vezetnek le a kertbe.

A jobb oldalszárny középfolyosós rendszerű, kétoldalt kisebb szobák sorával. A főszárny felé eső végében az alaprajz nagyobb méretű kápolnát jelöl oltárral. Az udvar főszárnyal szemben lévő oldalát ívesen kanyarodó épületrészek – az istálló és a kocsiszín – zárják le, közöttük középen nyílik a díszudvar kapuja.

A csákvári kastély barokk formájában – az eredeti elképzelés szerint – azt a zárt díszudvaros megoldást követte, amely az Esterházy hercegek tíz évvel korábban befejezett fertődi (eszterházai) kastélyánál megjelent (5. kép).[18] Megismétlődnek az udvart lezáró, íves épületrészek, sőt még az olyan szerkesztési ügyetlenség is, mint a főszárny keskeny nyakkal megoldott, szűk kapcsolata a mellékszárnyakkal. Így valójában nemcsak az általános elrendezés, hanem egyes részletmegoldások átvételéről is szó van. Ez egyértelműen tükrözi Esterházy János igényét, hogy szerényebb léptékben ugyan, de a család hercegi ágát utánozva építsen. Az építészeti koncepció így tulajdonképpen elavult volt – a maga nemében még a fertődi kastély is megkésettnek számított –, a megvalósult épület pedig annak is csak torzója lesz.

A csákvári kastélyépületben – barokk kastélyoknál szokatlan módon – a reprezentatív termek a földszinten kaptak helyet. Fellner Jakab ezzel a később a klasszicista kastélyépítészetben általánossá váló megoldást előlegez-

ságú földszinti termek így érintkezhetek leginkább a környező természettel. E megoldásban nyilván szerepet játszott, hogy a kastély mögött nagyszabású kertet létesítettek, ahová a kastély lakói közvetlenül kijuthattak.

Az építési munkálatok előkészületei 1778-ban megindultak. Júniusban és novemberben építési fát vásároltak.[19] 1778 novemberében Anthoffer János uradalmi kőművespallér lement Csákvárra. Feladata az volt, hogy az építkezéshez további munkásokat, és az etyekihez hasonló kőfejtőt keressen, valamint konzultáljon Fellner építőmesterrel, hogy a következő év elején a munkálatok ne szenvedjenek késedelmet.[20]

A munkálatok menetéről több adattal rendelkezünk. Ismert például, hogy az 1781. április 1–december 31. közötti építési időszakban a kastélyhoz 87 500 falazótéglát és 653 ½ mérő meszet használtak fel.[21]

Egy másik összeállítás az 1779–81-ben történt (végül is etyeki) kőanyag szállítását regisztrálja, megemlítve az udvari homlokzat erkélyes kocsiáláhajtóját és ugyanitt a középrizalit oralapját.[22] 1780. december 12-én kimutató állítottak össze az asztalosmunka zömét válláló Maschengl Ferenc és társasága („ablicentirte Tischler Gesellen Franz Maschengl & Compagnie”) által elvégzett munkáról.[23] 1780. október 8-án gróf Esterházy János szerződést kötött az említett társasággal az emeleten végzendő egyéb munkák – lambéria, parkettázás – 1781. március elejéig történő elvégzésére.[24] Rajtuk kívül a kastély kivitelezésén dolgoztak még csákvári uradalmi mesteremberek, polgári – elsősorban székesfehérvári – mesterek, valamint bécsi iparosok is.[25] A legtöbb iparosmunkát azonban tatai mesterek végezték, ami jelzi egyrészt a tatai és csákvári uradalom szervezeti összefondódását, másrészt – legalábbis ami az építési ügyeket illeti – az előbbi kiemelt szerepét az utóbbival szemben. Ez egyáltalán nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy Tata volt az Esterházy-uradalmak építőmestereinek és kőfaragóinak tanulóhelye.[26] 1781. július 20-án Esterházy János már az erkély, a címer és a vázák lefestéséhez szükséges anyagok költségvetését hagyta jóvá.[27]

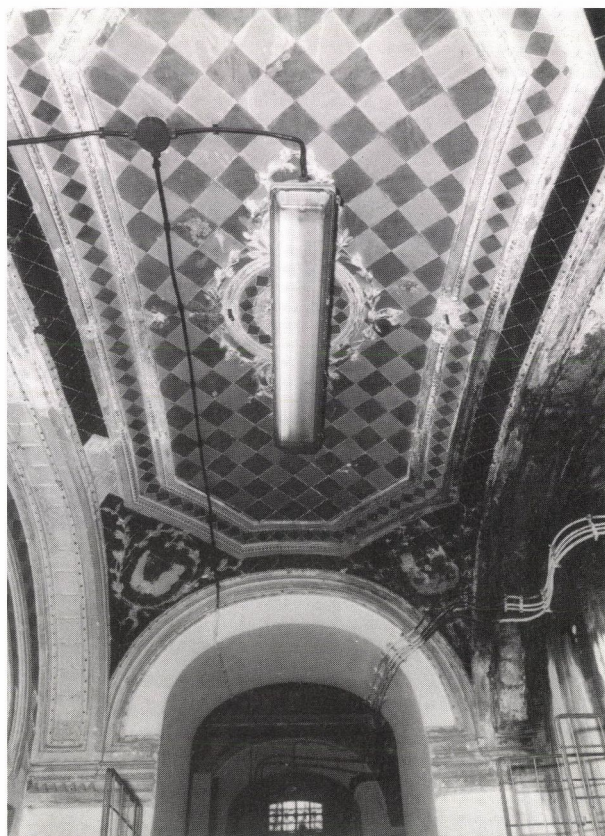
Nemsokára az épület kerti homlokzatára helyezhették az építkezés emlékét megörökítő táblát a következő szöveggel:

IOANNES COMES ESTERHÁZY DE GALANTHA /
SIBI POSTERISQUE SUIS HUNC AB URBANO
STREPITU / SECESSUM E FUNDAMENTIS EREXIT ET
INSTRUXIT / COOPERANTE CONIUGE SUA /
MARIA ANNA COMITE PÁLFFY AB ERDÖD.
MDCCLXXXI.

(Galánthai gróf Esterházy János a maga és utódai számára ezt a városi zajtól félreeső helyet alapjaiból építette és berendezte felesége, erdődi Gróf Pálffy Mária Anna közreműködésével 1781.)[28]

Ezzel valójában a tervezett épületből csak a főszárny és az ahhoz balról kapcsolódó oldalterem („Seithen Saal”, illetve „Neuer Saal”) készült el, amelyhez az együttes részét képező régi urasági ház mint bal oldalszárny kapcsolódott.

A következő években kisebb munkákról és javításokról érkeztek hírek. 1782–84-ben a kastélyban fürdőszobát létesítettek. A tágas és igen igényes kialakítású helyiség burkolásához nem kevesebb, mint 4388 – nyilván a tatai fajanszgyárban készült – majolikalapot használtak fel, melyek felhelyezése a boltozatra nem kevés nehézséget okozott.[29] A fürdőszoba a főszárny jobboldalán, a grófné lakosztálya alatti alagsorban helyezkedett el.

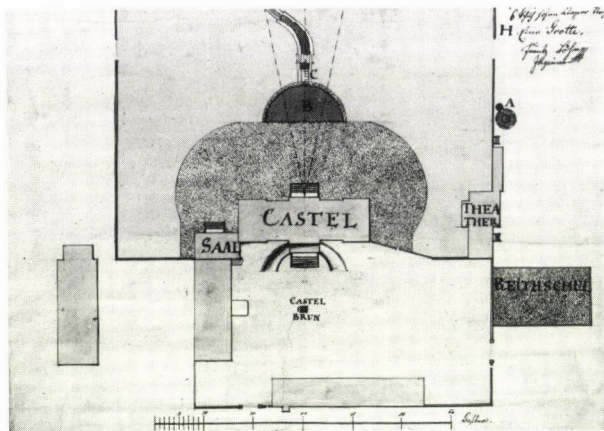


6. Az egykori fürdőszoba boltozata (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

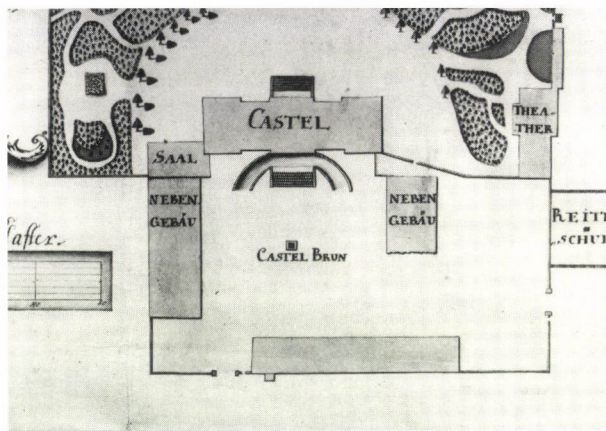
Egykori pompáját ma már csak egy, de így is ritkaságszámba menő majolikacsempe burkolatú boltozat idézi (6. kép).

Ugyanebben az időben a főszárny lefedése körül jelentkeztek problémák: 1782 novemberében jelentés érkezett, hogy az eső és a hó lebecsorog a termekbe, ahol nemcsak a művészi falképeket („alle Kunst reiche Mahlerey”) rongálja meg, hanem tető- és falszerkezetben is kárt tehet.[30] Az eset azért különösen érdekes, mert ez az egyetlen híradásunk az épület főszárnyának első – közelebről sajnos nem ismert – falfestéséről. A következő évben Grossmann József uradalmi építész [31] feladata volt, hogy a tatai cserépfedőmester munkáját felülvizsgálja.[32] A tényleges megoldás a tetőfedés tartósabb anyagból történő cseréje lett volna, de erről 1794-ben is lemondóan jegyezte meg az épületek állagát vizsgáló bizottság: „A’ kastélynak cserép Fedelének meg változtatása, és Sindöllel vagy Rézzel projectáltatott le’ Födőzése, boldogabb Időre el marad.”[33] 1793-ban az oldalterem kifestése volt napirenden; a munkára Dembal József tatai aranyozóval kötnek szerződést.[34]

Mint már szó esett róla, gróf Esterházy János szenvedélyes érdeklődést érzett a színművészet iránt. Ennek fényében nem meglepő, hogy a kastély lakószárnya után – az alaptervet is felborítva – színház építtetésébe kezdett. Elhatározását erősíthette, hogy Eszterháza ugyan csak különálló operaház állt a kastély közelében. Az 1794. augusztus 7-i dátumot viselő költségvetés az építmény hosszúságát 12 ölben, szélességét 4 öl 3 lábban, magasságát 2 ölben adta meg, 2 láb vastag falához 28 000 égetetlen és 400 falazótéglát, nyílásaihoz hat abla-



7. A kastély helyszínrajza, 1797 (S 69. No. 21, részlet)



8. A kastély helyszínrajza, 1800 körül (S 69. No. 16, részlet)

28 000 égetetlen és 400 falazótéglat, nyílásaihoz hat ablakot, egy lécezett bejárati ajtót és egy kétszárnyas főajtót irányzott elő.[35] A munkálatok lendületét jelzi, hogy ez év szeptemberében és októberében már a színház tetejének lefedése volt napirenden.[36] Mi több, 1795. augusztus 2-án az épület kibővítéséhez készítettek költségvetést.[37] Az 1797-es helyszínrajzok tanúsága szerint a színház mintegy 40 méterre jobbra helyezkedett el a kastélytól, hosszukás alaprajza hátsó felében kiszélesedett, és a kert felől hosszú nyúlvány kapcsolódott hozzá (7. kép).[38]

A színház elkészülte után nem késlekedtek sokáig felszerelésével sem. Erre a feladatra Pietro Rivetti olasz származású bécsi festő kapott megbízatást.[39] 1795. október 4-én Esterházy János határozatot hozott, miszerint a festőnek a színházban a hátralévő – nem részletezett – munkákat november végéig el kell végeznie.[40] A maga nemében rendkívül értékes dokumentum az a leltár, melyet Rivetti 1795. október 20-án állított össze a színház felszereléséről, a gépekről éppúgy, mint a különféle témájú díszletekről.[41] (Szövegét lásd az I. függelékben.) 1796. március 13-án Esterházy Jánosné további díszletek festésére („Prospect Scenen”), a függönyök megnagyobbítására, a függöny mozgatásához szükséges gépezet üzembeállítására, valamint a felszerelésben részt vett bécsi iparosok még határalévő munkájának kifizetésére kötött vele szerződést; mindezt a festőnek 40 nap alatt kellett teljesítenie.[42]

Az említett 1797-es – tulajdonképpen a kerthez készült – helyszínrajzokon jól látható, mivé lett az nagyszabású barokk vezérterv (7. kép). A főszárny és a bal oldalszárny konfigurációjában követte az alaptervet, nyitva hagyva ezzel az eredeti elgondolás megvalósításának lehetőségét; azonban díszudvar helyett téglány alakú, közönséges kerített udvar csatlakozott hozzájuk, melyben a főszárnyal átellenes oldalon hosszú istálló húzóódott. Az udvar jobb hátsó sarkánál állt a kert felé elnyúló színház, a kerítés jobb külső oldalához pedig kaviccsal felszórt terület, lovasiskola kapcsolódott.

Hamarosan apró javításra volt szükség: 1797. augusztus 8-án megbízást kapott Saywart György órásmester, hogy a csákvári kastélyon lévő órát javítsa meg.[43] Az említett óra minden bizonnyal az épület udvari homlokzatának középormában volt található (14. kép).[44]

A kastély jobb oldalszárnyának építésére 1798-ban került sor, bár költségvetése két változatban már 1795-ben

elkészült.[45] Az első teljes kiépítést irányzott elő felső szinttel („Mensenin-Stock”) együtt, amihez többek közt 380 000 db. falazótégla lett volna szükséges. A második egy redukált változat – valószínűleg rövidebb épület – költségeit tartalmazta, és mindössze 200 000 db. falazótéglat igényelt. Az utóbbihoz Gött Antal uradalmi építőmester, Grossmann utóda készítette a tervet.[46] A kivitelezésre Szentiványi Antal prefektus 1798. március 14-én kötött szerződést Gött Antallal.[47] A szerződés kimondta, hogy az összes munka Szent Mihály napjára (szeptember 29.) elkészül; a falak anyaga a földtől számítva négy láb magasságig kő, afölött égetett falazótégla, a hevederes boltozatok vastagsága két láb lesz; a fölépcső fokai márványból készülnek. A megállapodás szerint az anyagot és munkaerőt – 20 kőműveslegényt – az uradalom biztosítja. Talán egy korábbi terv jellegére utal az a március 30-i feljegyzés, miszerint az épületrész két végén oromzat helyett kontyolt tető lesz; ugyaninnen megtudható, hogy a földszint magassága 10 láb 9 hüvelyk, a felső szinté 11 láb 3 hüvelyk lesz, és az emeleten díszítésül párkányzat fog körbefutni.[48]

A szerződésben utalás történt egy jóváhagyott tervrajzra, amely Gött Antal aláírását viseli. Bizonyos, hogy az aláírás Göttnek, az uradalom rangidős építésének a szerződését jelezte. Az biztos, hogy a kivitelezett szárny nem egyezett a vezérterven szereplővel, mivel jelentősen rövidebb – mindössze 12 öl hosszú – volt, nem kapcsolódott közvetlenül a főszárnyhoz, és két szintet foglalt magában (8. kép).[49] Hogy az alaptervet valamilyen módon mégis figyelembe vették, arra bizonyíték, hogy eltérő formában ugyan, de az eredeti díszudvaros koncepció folytatódott.

Az épületszárny ablakkereteinek etyeki kőből történő elkészítésére Langwider József tatai uradalmi kőfaragómesterrel 1798. március 20-án kötött Szentiványi szerződést.[50] Ehhez Gött papírmoddell rajzolt, amit mind ő, mind Langwider kézjeggyével látott el. Május 7-én Jámbor (Jámbora) János tatai uradalmi ácsmesterrel és Fischer Ignác csákvári asztalosmesterrel is elkészült a szerződés.[51] A Jámborral kötött megállapodásból kiderült, hogy a szárny egyik – nyilván a belső udvar felé eső – oldalán ámbitusos épül. A vezérterv hasonló épületrészt nem irányzott elő. A lekontyolt tetejű, ámbitusos épületszárny így szinte vidékies jellege miatt is jócskán különbözött az alapterv által sugallt ünnepélyesebb megjelenéstől.

1798 végére az épületszárny már nagyrészt készen állhatott, mert Esterházy János november 9-én szerződést kötött Joseph Jankovszky bécsi festővel („accademischer Mahler in Wien”)[52] a szobák kifestésére.[53] Az új mellékszárnyban tíz, a régi, bal oldali szárnyban („alter Tract”) két kisebb helyiség kifestéséről volt szó. A festő a mintákat („Desseins”) a grófnak bemutatta, aki a neki tetszőket kiválasztotta. A részletes kimutatás felsorolja, milyen festést szántak az egyes szobákba: eszerint a falsíkok többnyire szürke tónust kapnak, amit színes szegély, egyes helyeken virág- vagy arabeszk minta élénkít.[54] A többi helyiségbe lambéria kerül.[55] A megállapodás értelmében Jankovszky a munkát 1799 februárjában elkezdte és legkésőbb három hónapon belül befejezi. A munka időben elkészült, amiről az 1799. május 19-én összeállított elszámolás tanúskodik.[56]

Az új szárny berendezésével kapcsolatban 1798. december 11-i keltezéssel a tisztiszéki jegyzőkönyvben a következő olvasható: „A Mobiliák eránt, melyeket ezen új épületben az asztalosk bétsi utasítások szerint készíteni kelletik, Csákvári asztalossal megtétetik az accordába [...] mint hogy a készítendő Mobiliák[na]k formája az M. Uraság által nintszen meghatározva, Zimmervarther[ne]k comittáltatott: hogy a’ M. gróf Miklós[na]k írjon, és azok eránt parantsolatot kérjen, hogy a’ meghatározandó formában a’ most kötött accorda szerint fogja a munkát elkészíttetni.”[57] Az új szárnynak tehát ekkor – az alaptervvel ellentétben – a jelek szerint már nem (vagy nemcsak) vendégszobákat, hanem az építetű nőülés előtt álló Miklós fiának a lakosztályát is magában kellett foglalnia.[58]

Miklós gróf lakosztálya azonban nem került az új mellékszárnyba. Annak építésével egy időben, 1798. augusztus 14-én látta el kéjgégével Gött Antal az alap-terv többször idézett másolat példányát, amely a főszárny emeletén – sárga színezéssel – a termek fa válaszfalakkal törtéző részekre osztását jelöli (3–4. kép).[59] Az új szobákban a grófi család immár húszas éveibe lépő gyermekei, Miklós, Jozefa és Szófia külön lakosztályát rendezték be. Az új szárny egyelőre megmaradt vendég-lakosztályok befogadására.

A Gött-féle tervrajz külön érdekessége a kerti homlokzat rajza (4. kép). Lapidárisan egyszerű architektúráját, melyet csak sima ablakkeretek és vízszintes faltükrök alkotják, aligha tervezhette 1778-ban Fellner Jakab. Ez a 18. század utolsó éveinek ízlése, azon időszaké, amely a barokk formanyelvtől már megszabadult, de az újra, a klasszicistára még nem talált rá. Mindennek fényében a homlokzatrajzot Gött saját alkotásának kell tekintenünk, aki talán javaslatként, talán csak saját képességei bizonyítására készítette el.

A kastély helyiségeinek rendeltetése és berendezése az 1800. május 7-i dátummal összeállított leltárból rekonstruálható elég nagy biztonsággal.[60] (Szövegét lásd a II. függelékben.) Az inventárium felvételére Esterházy János 1800. február 24-én bekövetkezett halála adhatott alkalmat.

A dokumentumból kiderül, hogy a főszárny földszintje három részre oszlott (3. kép). Középen a két nagy terem mint előcsarnok és az ebédlő közös használatban volt; jobbra helyezkedett el a grófné, balra a gróf lakosztálya. Mindkettő legnagyobb terme az ebédlő két oldalán elhelyezkedő társalgó volt. A központi fogadóterek T alakban való elrendezése nem ritkaság, mégis érdemes megjegyezni, hogy Fertődön, melynek mintáját Csákvár

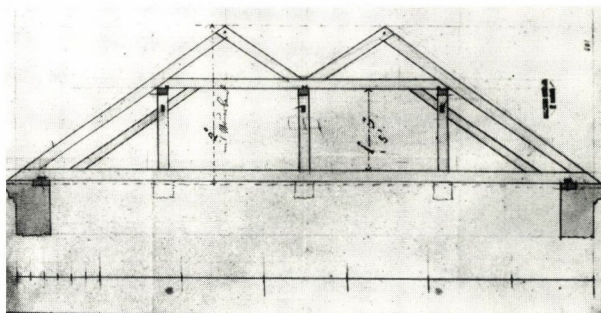
tervezője közvetlenül követni kívánta, ugyanígy volt. Az emeleten az udvar felé eső, nagy középső helyiség volt a biliárdterem (4. kép). Az kert felé eső oldal ennek megfelelő nagy tere lett Jozefa és Szófia számára kisebb szobákra osztva, melyektől jobbra helyezkedtek el Miklós szobái és a közös lakosztály egyéb termei. Az emeleti szint bal felében egy igényes vendéglakosztály és Damian plébános szobája kapott helyet. Mind a földszint, mind az emelet fontosabb helyiségeinek falát tapéta vagy falfestés borította. A leltár kiemeli a szuterénban található majolikatábla borítású fürdőszobát.

A bal oldali szárny felső végében található nagy terem („neuer Saal”) kiemelt fontosságát a családi arcképcsarnok tanúsította. Az ehhez kapcsolódó régi épületszárny („altes Gebäu”) mindössze tíz szobát tartalmazott, közülük egynek a neve nagy zeneterem („grosse Musick Zimmer”) volt, bár akkor már rakárnak használták – mindezek még inkább megerősítik az épületrész egykori urasági ház mivoltát. Itt most a kastély házi tisztjei laktak: az orvos, a lovászmester, a szakács, a szakácsné; további e szárnyban volt található az urasági konyha. A jobb oldalszárny vendéglakosztályokat tartalmazott: ebből kettő ötszobás, egy háromszobás, egy kétszobás, és kettő kétszoba-konyhás egység volt. Ezek a vezértermásolat vonatkozó alaprajzával pontosan nem hozhatók össze; ez az a pont, ahol Gött jócskán eltért elődje tervétől. A leltár zavarba ejtő tétele a kápolna; megépüléséről és meglétéről ebben az időszakban nincs más bizonyítékunk.

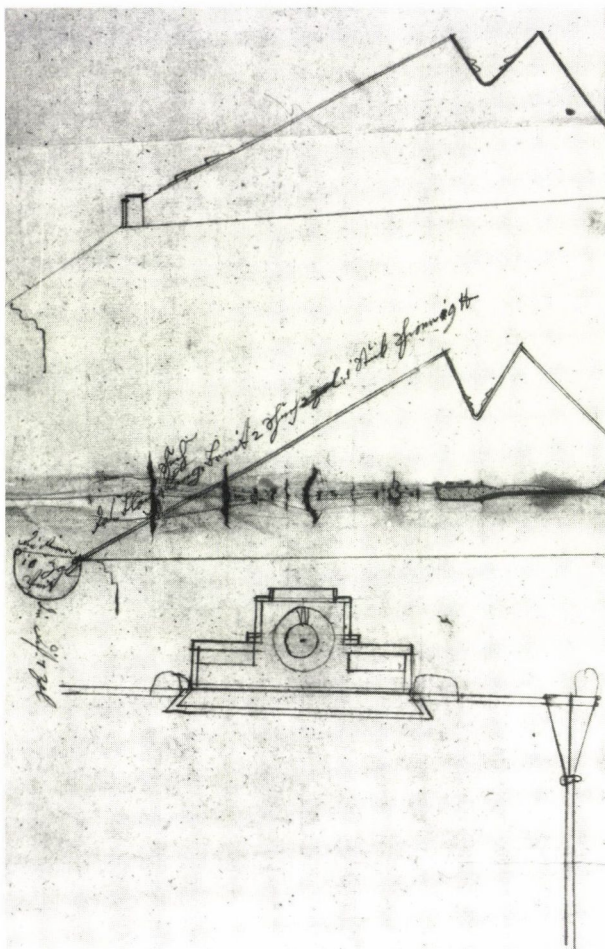
A 12 060 forint 24 ½ krajcár összértékűre becsült bútortzat és az egyéb használati tárgyak felsorolása alapján némi fogalmat alkothatunk az egyes szobák berendezéséről, kezdve az reprezentatív helyiségek bútortzatától a használati tárgyakon, a világítóeszközökön, a játékszereken, a dísz tárgyakon át a szinte minden helyiségben elhelyezett, homokkal töltött köpökládákig. A kastély képzőművészeti tárgyait nem túl nagy számú kép, a pápa mellszobra, valamint három alabástrom portré alkotta; az utóbbiak közül kettő József császárt, egy Esterházy Jánost ábrázolta.

A klasszicista kastély

A csákvári kastélyt 1800-ban megöröklő gróf Esterházy Miklós (1775–1856) nem érdeklődött az országos politika iránt, de anyagi támogatással annál nagyobb szerepet játszott az egyre gyarapodó, s 1792 óta immár mezővárosi ranggal büszkélkedő Bicske életében. 1799-ben házasodott meg, Françoise de Roisin – vagy magya-



9. A tetőszerkezet rajza, 1802
(P 187. I. B. No. 6., fol. 501.)



10. Az ereszt és az udvari homlokzat órás középormának rajza, 1803.
(P 187. I. B. No. 6, fol. 472.)

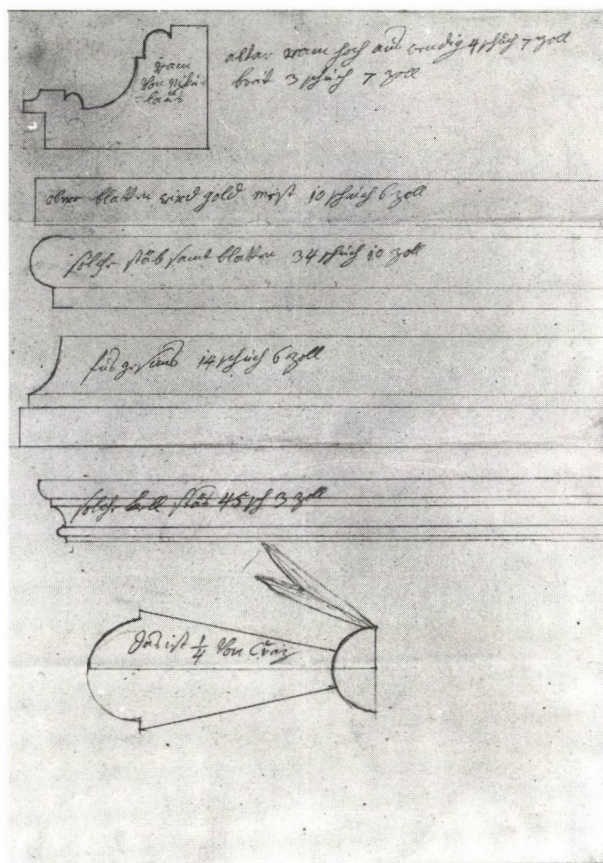
rosan Roisin Franciska – márkinőt véve feleségül. Neje francia születésű volt, Brüsszelből került már gyerekkorában Bécsbe, ahol nagynénje, Chanclos grófnő mint XVI. Lajos francia király leányának, Mária Teréziának a nevelője tevékenykedett.[61] Roisin Franciska francia kultúrája a korabeli beszámolók szerint meghatározta Esterházy Miklós egész családjának műveltségét. Esterházy Miklóst a művészetek pártolójaként is számon tartották. Az bizonyos, hogy édesapjához hasonlóan ő is rajongott a színművészetért – egyik portréján színészjelmezben festette meg magát.[62] Egy másik arcképe rajzmappára támaszkodva, írótartva ábrázolja őt, bár nem tudunk róla, hogy műkedvelő rajzoló vagy festő lett volna.[63] Az építészet, a festészet és a szobrászat iránti vonzalmáról legbeszédesebben csákvári kastélya tanúskodik, melyet minden korábbit meghaladó léptékben és fényvel épített majd át.

Első intézkedése a kastélyépület új kettős (nyilván Esterházy-Roisin-) címerére irányult, a tulajdonosváltás szimbolikus és művészi kifejezéseként. Elkészítésével Esterházy Miklós Benedikt Hainrici (Henrici) bécsi akadémiai szobrászt („Bildhauer der k.k. Accademie”)[64] bízta meg 1800. augusztus 28-án.[65] A szobrásznak jóváhagyott modell és megadott lépték szerint kellett dolgoznia, és az elhelyezésre is javaslatot kellett tennie.

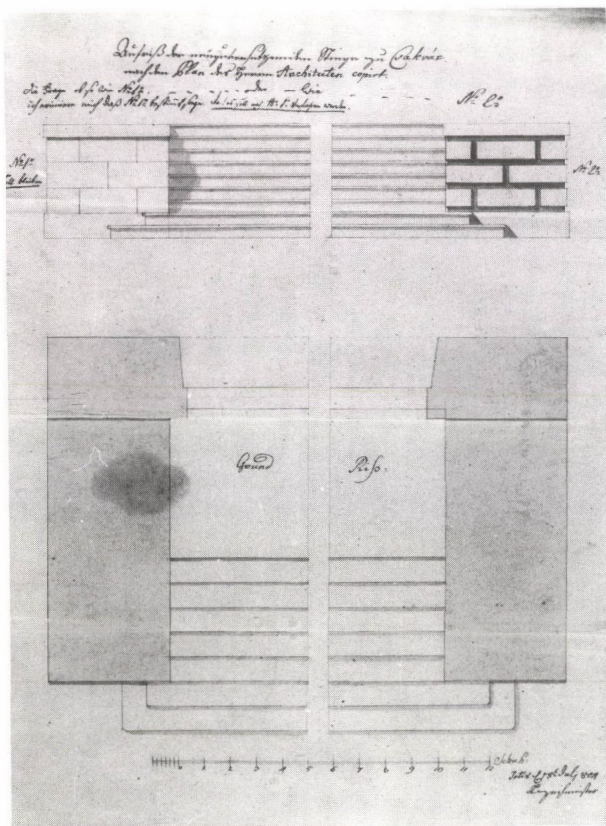
Míthogy a jelek szerint az Esterházy-Pálffy kettős címer folyamatosan a kerti homlokzatot díszítette, az új címer az udvari homlokzatra kerülhetett.

Esterházy további intézkedései eleinte gyakorlati jellegűek és kisebb horderejűek voltak. Először elrendelte a tetőszerkezet megerősítését és a vörösréz ereszek kicserélését.[66] Az ehhez szükséges első tervrajzot – a tetőszerkezet keresztmetszetét – 1802-ben a számunkra egyébként ismeretlen Mondvieci, vagy másképpen Montieu építész készítette (9. kép).[67] Az ereszt tervét 1803-ban „Versaffel” építész – valószínűleg nyilván Verschaffelt, az Esterházy hercegek német származású építésze[68] – rajzolta. Az építési iratokból előkerült egy párkány profilrajz, amelyet Verschaffelt eredeti tervéről másoltak,[69] és egy hasonló jellegű, de szignó és dátum nélküli ceruzarajz, amely párkány lemezborítását és az óraoromzatot ábrázolja (10. kép).[70] A munkálatok, amelyek a főpárkány attikájának lebontásával jártak, Gött Antal uradalmi építőmester irányításával 1803-ban zajlottak le.

Ismertek a házikápolna oltárának 1803-as dátumot viselő részletrajzai is (11. kép).[71] 1804. július 18-án „az építész úr rajza után másolt” („nach dem Plan des Herrn Architecten copirt”) tervrajz készült hétfokos lépcsőlejáróhoz Zechmeister Lipót tatai uradalmi építőmester tollából (12. kép).[72] A két változatban megrajzolt lejáró pofafalai közül az 1. számút vékony, a 2. számút vastag kvádervonalazás élénkítette. A felirat szerint a választás az 1. számúra esett.



11. A kápolna oltárának részletrajzai, 1803
(P 187. I. B. No. 6, fol. 514.)



12. Zechmeister Lipót: Lépcsőfeljáró rajza, 1804
(P 187. I. B. No. 6, fol. 467.)

A következő években és évtizedekben a kastély megújításához, átépítéséhez a – szó szoros értelemben is vett – lökést az egyre jelentkező földrengések adták. Csákvár, illetve Fejér megye északi része ugyanis földrengéseknek kitett terület, ahol a 19. század első évtizedeiben különös gyakorisággal mozdult meg a föld.

Az első alkalmat illetően az átnézett iratok nem említik ugyan a földrengést, de a dokumentumok alapján nyilvánvaló, hogy a munkálatokat a természeti csapás tette szükségessé. 1804 szeptember 8-án Esterházy Miklós rendelkezésben összegezte az ezzel kapcsolatos tennivalókat.[73] Eszerint Le Fèvre terve és rajza alapján a kastély főszárnyát még ebben az évben kész és lakható állapotba kell hozni. A tatai kőfaragómester márványból készítse el a feljárathoz a négy oszlopot, hogy az lehetőleg a következő év május közepére elkészüljön. A tavasz beköszöntevel az oldalszárnyat, ahol a gondnok lakik, ugyancsak Le Fèvre terve és rajza alapján fel kell építeni. A tél folyamán a tetőhöz szükséges faanyagot ki kell faragni, és amikor az útviszonyok lehetővé teszik, Csákvárra kell szállítani. Egy sarokpavilon és egy új terem falai is mielőbb a tető magasságáig felépítendőek.

Az említett Le Fèvre (Le Febvre) személyében tisztelhetjük azt az építész, aki 1804-től 1808-ig a kastély két átépítéséhez is készített terveket. A vonatkozó iratok annyit árulnak el róla, hogy bécsi, illetve egy alkalommal az „Albert herceg-féle galéria-igazgató és építész” („Herzog Albert'scher Gallerie Director und Architect”) címmel illetik.[74] Sachsen-Tescheni Albert herceg építészéről, teljes nevén Le Fèvre d'Archambault belga hadmérnökről van tehát szó, akiről ismert, hogy korábban

(1783-tól) a laxenburgi császári nyaralókastély angol stílusú parkjának kialakításában vett részt.[75]

Az építkezés 1804 őszétől 1806 tavaszáig tartott.[76] A szükséges javításokon és felújításokon kívül a bal oldalszárny végéhez emeletes pavilont csatoltak, valamint a főszárny és a jobb oldalszárny között új termet építettek, ezáltal közvetlen kapcsolatot teremtve a két utóbb említett épületrész között. A gondnok („Zimmerwart”) lakhelyét magában foglaló bal oldalszárnyat újból konyhává alakították. Erre az épületrészre és a pavilonra kemény etyeki kőből párkány került.[77] A kastély udvari homlokzatához világosszürke márványból négyoszlopos portikuszt („Vestibül”-t vagy „Fronton”-t) illesztettek.[78] Az építkezésen dolgozó „Bétsi, és egyéb külső kőművesek”-et 1805. már október 24-én elbocsátották.[79] A munkálatok 1806 áprilisában a szobák kifestésével fejeződtek be.[80]

Az 1804–6-os építkezés két dolog miatt fontos. Egyrészt a kastély alaprajzi és tömegalakítása új elemmel, éspedig a bal oldali oldalszárnyhoz kapcsolódó pavilonnal bővült (13. kép); másrészt a főhomlokzatra portikuszt, egy immár klasszicista építészeti forma került. Vagyis az ifjú tulajdonos, Esterházy Miklós mind tömegkonceptió, mind stílus tekintetében túllépett a korábbi, édesapjától örökölt kereteken.

Esterházy nem sokáig élvezhette újjáépített kastélyát: 1808-ban újabb földrengés rázta meg és okozott benne tetemes károkat. 1808. május 19-én és 20-án a helyszínen jegyzőkönyv készült a természeti csapás után javasolt teendőkről.[81] Eszerint az összedőlt portikuszt a régi helyen újra fel kell építeni. A főépület mindkét homlokzatát újra kell vakolni, az új oldalszárnyal azonos színűre kell festeni, és kötagozatokkal (övpárkánnyal, és ahol még nincs, ablakkeretekkel) kell ellátni. Bécsi szobrász készítsen el – nyilván a portikusz alatt – egy gipszreliefet, valamint a kő oszlopfőket. A kocsifelhajtó mellvédje márvány burkolatot kapjon. Az oszlopokat vas-kapcsokkal kell egymáshoz rögzíteni; egy bécsi szobrász kittel javítsa ki a hibákat, de ez nem teszi szükségtelemmé, hogy a követ át ne dolgozzák. A kerti homlokozatot vonalazással, illetve kváderezéssel lássák el a régi tábladíszek leverésével, de a faltükrök meghagyásával. A szobákban a falakon és a mennyezeten keletkezett réseket el kell tüntetni, és jöjjön Bécsből egy festő, hogy a festményeket („Mahlerey”) kijavítsa. A felújítás alkalmat ad arra is, hogy abban az öt szobában, ahol még nincs padló, ezt pótolják, illetve a termekben mindenféle egyéb pótlásokat végezzenek.

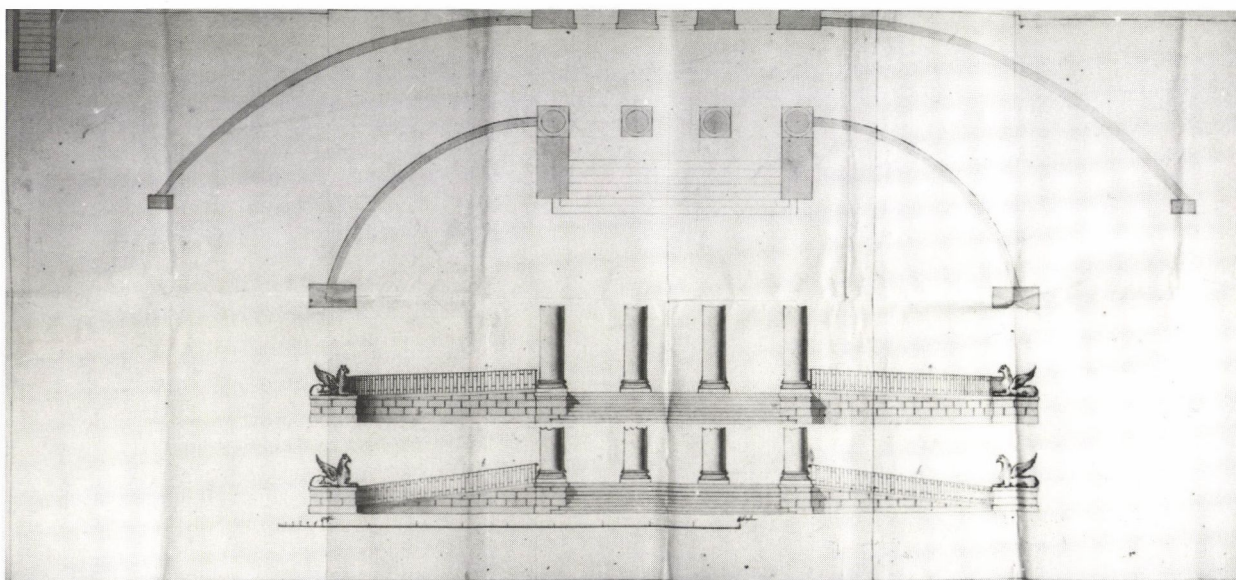
A jegyzőkönyvet Szentiványi Antal prefektus juttatta el Esterházy Miklósnak, aki 1808. június 8-án tételesen válaszolt egyes pontokra.[82] Nem tartotta szükségesnek a reliefet; helyükre szüleinek addig a pilasztereken elhelyezett profil-portróját gondolja elhelyezni, amely művelethez Le Fèvre készített rajzot. (Talán a kastély udvari homlokzatán később elhelyezett, ma is látható két idealizált, domborművű bronz portréről van szó, 26. kép.) Ugyanakkor Esterházy közölte, Le Fèvre nem szeretné megmagasítani a kocsifelhajtó mellvédjét, mert ez szerint az épület hatását lerontaná; az építész ide készült – vasrácsot és szárnyas oroszlánszobrokat ábrázoló – tervrajzát Esterházy leveléhez mellékeli (14. kép).[83] Ami a kerti homlokzat átalakítását illeti, az Esterházy számára közömbös, hiszen az épület két oldalát egyszerre senki sem látja, így nem kell feltétlenül harmóniára törekedni; azonban csak akkor egyezik bele a tervezett változtatásba, ha az nem jár túl sok nehézséggel. Véle-



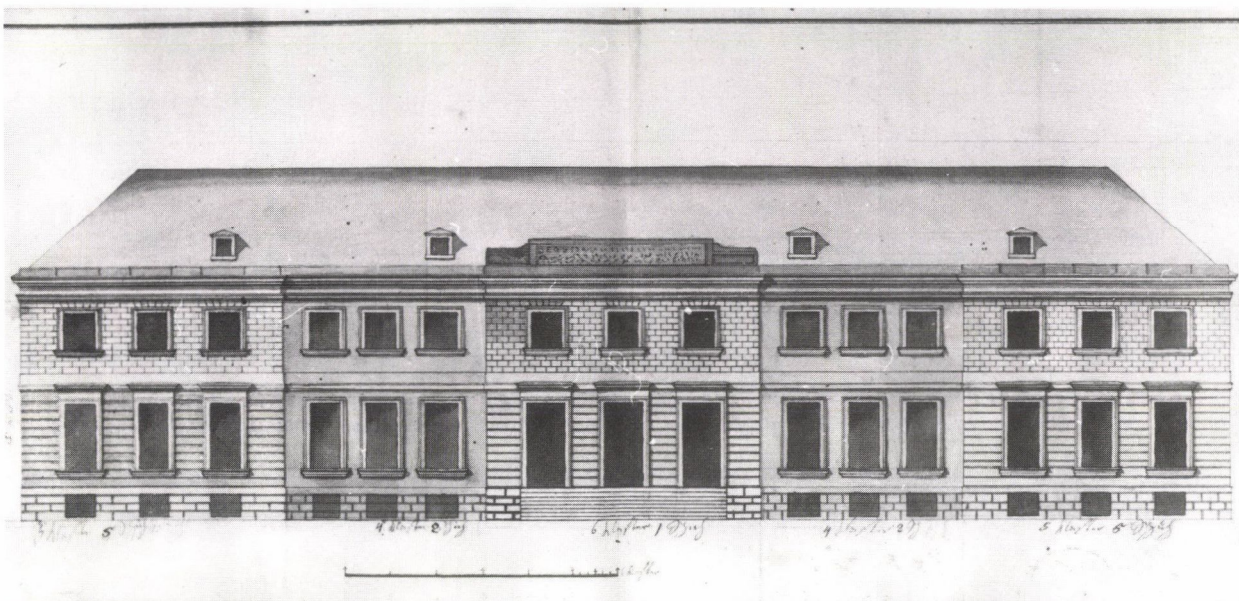
13. A bal oldali pavilon (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

ménye szerint a szobák falfestményéhez nem kell bécsi mester, azt taiti is el tudja végezni. A tervezett változtatásokat Le Fèvre-rel egyeztette, és szorgalmazza, hogy az építész a megfelelő embereket küldje le Bécsből.

A kerti homlokzat kváderezéséhez mindjárt hozzáfogtak,[84] az ehhez készült szignálatlan homlokzatrajz fenn is maradt (15. kép).[85] Az udvari homlokzat portikuszához – Le Fèvre rajza és modellje alapján – a



14. Le Fèvre: Kocsifelhajtó terve (P 187. I. B. No. 6. fol. 202.)



15. Le Fèvre (?): A kerti homlokzat kváderezésének terve, 1808 (P 187. I. B. No. 6, fol. 179–180.)

négy korinthuszi oszlopfőt („4 Stück Capitälen nach der Atenischen Ordnung”) Franz Gassler [86] bécsi szobrász készítette el, akárcsak a kiemelt fontosságú ablakok párkányára 14 körözöttát.[87] Ugyancsak Gassler faragta a 3 láb magas és 5 öl hosszú kőfrízt, melyet – az Esterházy által először elképzelt portrék helyett – a portikusz oszlopai mögött az ajtók fölé helyeztek el.

Az 1808-as földrengés használhatatlanná tehette a gyorsan és gyenge anyagokból készült színházépület is. Így történhetett, hogy 1808. december 13-án a „Mgos Grófnak parantsolatjára Csákvári Theátrumnak elbontása rendeltetett”. [88]

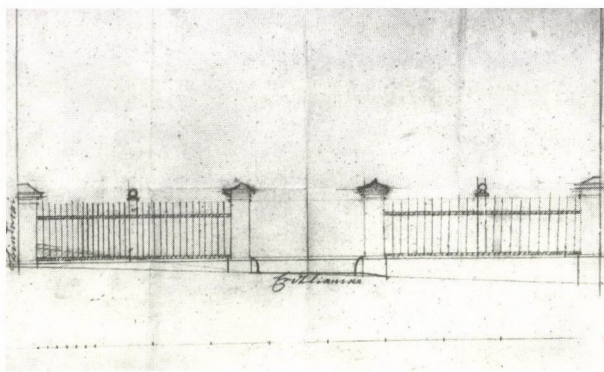
Lebontás lett a sorsa a kastély udvarában álló istálló-épületnek is. Új, nagyszabású istálló építését 1808 májusában határozták el.[89] Helyét a kastélytól balra elterülő dombon, a főépülettől mintegy 80 lábra jelölték ki. Ezen

a területen helyezkedett el a régi nagy pince. Az istálló építéséhez a terepet a kastély felé rézsűsen le kellett faragni. Az épület terveit Le Fèvre készítette, a kivitelezésre 1808–9-ben került sor.[90] A monumentális arányú épület hosszú homlokzatán kosáríves, rövid homlokzatán félköríves vakárkád húzódik, az utóbbin falhoz simuló attika és timpanon a klasszicizmus formavilágát jeleníti meg (16. kép). Az épületet hatalmas, két végén lekonyított tetőzet borítja. Az istálló belsejében tekintélyes méretű csehsüveg boltozatok sorakoznak; ide Langwider József kőfaragómester nem kevesebb mint 38 kagyló formájú etetőt faragott márványból. Az istálló és a kastély között zárt udvart hoztak létre, pilléres-rácsos kerítéssel (17. kép).[91]

A napóleoni háborúk idején, 1809 novemberében a kastély katonai kórházzá való átengedése van napirenden.[92]



16. Az egykori istálló és a színház udvari oldala (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



17. A mellékudvar kerítésének terve
(P 187. I. B. No. 6. fol. 222–225.)

1810 januárjában és februárjában újabb földremlések érték el a csákvári kastélyt;[93] szerencsére ezúttal nem esett komolyabb kár, csak a falak egy része és a szobák mennyezete repedezett meg.[94] Am nem kellett soká várni a következő, ezúttal minden korábbinál pusztítóbb erejű földremlésre.

„Fehérvárról jött tudósítások bizonyítják, hogy az a nap, midőn Pesten érzettük, ott is nagy földindulások voltak. [...] Mórón, és Csákváron, mivel a' rengések erősebbek, 's tsaknem folyvást tartók voltak, az épületekben

szörnyű károk estek. Nevezetesen [...] Csákváron [...] Mélt. Gróf Eszterházy Kastélyla annyira össze omlott, hogy onnan az Uraság kintelen volt lakását Tatára által-
tenni.” Így számolt be a szomorú eseményekről a *Hazai 's Külföldi Tudósítások* 1814. május 21-én.[95] A természeti katasztrófa pusztításának nagyságát jellemzi, hogy a földremlés a kastély főszárnyának portikusát teljesen romba döntve annak még kőanyagát is használhatatlan-
ná tette, a kő ablakkereteket és gyakorlatilag a teljes asztalosmunkát elpusztította.[96] Vagyis a szerkezetig lecsupaszított kastélyépületből alig maradt több, mint a pusztá falak, a földemlék és a tetőzet.

Az Esterházy családban megőrződött hagyomány alapján a szakirodalomban már évtizedek óta ismert, hogy az ezután bekövetkező nagyszabású klasszicista átépítés tervezője minden valószínűség szerint Charles Moreau volt.[97] (Egyes munkákban ez a feltételezés – levéltári alátámasztás nélkül is – teljes bizonyossággént szerepel.) A francia születésű Charles Moreau (1758–1841) a párizsi akadémián Louis-François Trouard-nál tanult építészetet.[98] A francia forradalmi építészet formanyelve, Étienne-Louis Boulée és főleg Claude-Nicolas Ledoux munkái nagy hatást gyakoroltak rá. A festészet is vonzotta, Jacques Louis David köréhez tartozott. 1794-ben lépett Esterházy II. Miklós herceg szolgálatába; ezután folyvást Bécsben lakott, ahol sok mindent épített, de legalább annyira népszerű lett a magyar arisztokrácia körében. Az újabb kutatások szerint a Kis-



18. A kastély udvari nézete (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



19. A kerti homlokzat (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 99.446. Fotó Dobos Lajos, 1972)

martont modernizáló és ott tájképi kertet létesítő Esterházy hercegen kívül [99] más dunántúli arisztokrata családoknak is dolgozott. Így például tervei szerint készült a dobai (somlói) gróf Erdődy-kastély és angol-kertje, [100] és terveket készített gróf Széchenyi Istvánnak a nagycenki kastélyhoz és kerthez. [101] De dolgozott Moreau a gróf Esterházyknak is; az ő elképzelése szerint készült a műrom Esterházy Ferenc tatai parkjában, [102] és – ami a megbízó személyén keresztül már egészen közel visz minket a tárgyalt épülethez – Esterházy Miklós vele tervezette meg a család mauzóleumát is magában foglaló nagyannai plébániatemplomot. [103] A felsorolt körülmények önmagukban is Charles Moreaut jelölnék ki a csákvári kastély tervezőjeként, szerzőségére mutatnak a stílusjegyek és a családi hagyomány, azonban a végső megerősítést a most végzett kutatás nyomán napvilágot látott levéltári adatok adják meg. [104]

Esterházy Miklós a kastély teljes újjáépítésével kapcsolatban 1814. november 3-án bocsátott ki rendelkezést. Az iratból kiderül, hogy a nagyszabású építkezés Moreau tervezői közreműködésével már elhatározatott, az elképzelés körvonalai is megvoltak, de a tervek részletes kidolgozása még hátravolt:

„1^a A' mi a Csákvári Kastélyt illeti: a' Planum, melly szerint kívánja Eő Nagysága rendben vetetni, és megépíttetni, még ezután Moreau Architectussal való Concertatio után fog határozatni [...] el készen zárva az udvar az új Planum szerint [...]

2^a A' mi az Épületet magát illeti: óhajtja Eő Nagysága, hogy leg először az új Udvar bé kerettesen, az mostani Ország Ut el zárattasson, az Ut a tulsó Udvarban által szoréttasson, a' végett az Utcában az Ut reparáltasson, az esső, és hó viznek le folyása mind a két utcára nézve reguláztasson, az új Udvar planéroztasson, a' Templomnak Fundamentuma, Föld szintig meg épéttessen, végtére az új Konyha el készülylön, s' mind ezekre kívántató Költségeket Ő Nagysága Maga elejben fogja terjesztetni, és így per correspondentiam méltóztatik meg határozni, melly sorban és melly időben? az egyik vagy másik munka végre hajtasson. Az idén nem kívánja Eő N[agys]ága, hogy valamiben kezdettessen, egyedül az tulsó Utcában készétendő új Utnak igazéttásához lehet kezdeni, és a' planérozáshoz a' mennyire az idő, és Környüllások engedik. [...] mindenkor mindazon által a' Capitalis Planum szerint Engellel comreligenter kell a' munkának meg esni.” [105]

Ezután két évig nem történt semmi; Esterházy Miklós az idő nem sürgette, hiszen – mint korábban olvashattuk – a nem kevésbé nagyszabású tatai kastélyba költözött. Ezt az tette lehetővé, hogy nagybátyja, Esterházy Ferenc 1811-ben bekövetkezett halála után ő örökölte a tatai uradalmat is. Ez természetesen tovább növelte amúgy sem szűkös és építkezésre is fordítható anyagi lehetőségeit. A csákvári kastély teljes, egységes stílusban történő újjáépítése csak 1816 végén indult meg (18–19. kép).



20. Az udvari homlokzat portikusza (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

A nagy átépítéshez készült terv nem került elő, de az építési iratokban számos helyen történik utalás Moreau-féle tervekre.[106] Így például az udvari portikusz [107] (20. kép) vagy a kerti homlokzat attikája [108] (21. kép) esetében („nach angabe des H. v Moreau”, „auf Zeichnung des H. Archit. Moreau”, „nach vorgelegter Chablone des Herrn Architekten Moreau”), de az ő utasításait és rajzait említik a termék dekoratív kifestésekor is („secondo gl'ordini dell'Archit: Prin: M^{re} Moreau”, „secondo il Modello di M Moreau”).[109] Hogy az építkezés során a tervek leszállítása nem ment mindig zökkenőmentesen, bizonyíték Engel panasza 1822. április 23-án papírra vetett leveléből: „Ich verliere bald die Geduld da mich [!] M. Moreau einem Tag zum anderen die Zeichnung zum Hof Vestibül verspricht [...]”[110]

Moreau tervei alapján az imént említett Josef Franz Engel – vagy ahogy a magyar szakirodalomban szerepel, Engel Ferenc – volt a munkálatok elvi irányítója. Megnevezése az iratokban építési felügyelő („Bau Inspektor”). Az ugyancsak Bécsben élő Engel (1776 k.–1827) más esetekben is, így a már említett dobai kastély és a nagyannai mauzóleum építkezésén szintén Moreau terveinek végrehajtója volt, bár saját tervezésű munkái, mint a váli plébániatemplom (1819–20) és a pannonhalmi bencés apátság könyvtárának fő terme (1824–26) jelentős önálló alkotói képességekről – és Moreau egyértelmű hatásáról – árulkodnak.[111] A csákvári építkezésen azonban Moreau-val szemben még alárendelt szerepre kényszerült.[112]

A szakirodalomban feltételesen – néhol tényként – Hild József neve is szerepel a kastély tervezői között.[113] Hild valóban Charles Moreau-nál töltötte tanulóéveit, de 1811-ben – apja halála miatt – visszatért Pestre, és önálló tevékenységbe kezdett.[114] Ily módon elvileg is kizárt, hogy részt vett volna a csákvári kastély 1814-ban elhatározott klasszicista átépítésében.

Az uradalom részéről Gött Ernő „építési segéd” („Bau Adjunct”) – nyilván a kastély korábbi építkezéseiről ismert Gött Antal rokona, talán fia – vezette az építkezést. 1816. november 6-án feljegyzést írt Martini kaszárnának Esterházy Miklós elképzeléseiről a kastélyépületet illetően. Eszerint a konyhát a következő év tavaszára használható állapotba kell hozni, valamint a – minden bizonnyal különösen károsodott – jobb oldalszárny lebontandó, s az itt használható faanyagot a főszárny javítására kell majd fordítani.[115]

Elsőnek, 1817-től a jobb oldalszárny épült fel. Tetőzetének mérete (hossza 24 öl 3 láb 6 hüvelyk, szélessége 7 öl 3 láb 6 hüvelyk) megfelel az épületrész immár mai méretének.[116] A végéhez négyzet alakú (egy oldala 8 öl 4 láb), emeletes pavilont kezdtek építeni (22. kép).[117]

Ősszel a főszárny rendbehozása ugyancsak megkezdődött. Ide is ablakkereteket helyeztek be az ablaknyílásokba, és padlót fektettek.[118] A főszárny és a jobb oldalszárny közötti épületrészt („Saalbau”) a főszárny főpárkányának magasságáig emelték.[119] 1818 februárjában már az oldalszárny és a hozzá tartozó alagsori



21. A kerti homlokzat középrizalitjának részlete
(Fotó Szilágyi Edit, 1994)

rész, valamint a pavilon és a főszárny emeletének az üvegezése volt soron,[120] és az elkészült asztalosmunkáról állítottak össze kimutatást.[121] 1819–20-ben a kastély és a tőle jobbra felépíteni tervezett templom közötti összekötő folyosó („Galerie”) építése volt napirenden (23. kép).[122]

1820. május 15-én egy bizottság – Engel, Martini kasznár, Gött, Baumgarten építómester és Jámbor ácsmester – megvizsgálta a főszárny tetőszerkezetét. Megállapította,

hogy a tető lebontás nélkül javítható, míg az attikát az ide helyezendő balusztrád miatt amúgy is el kell távolítani.[123] A főszárny teljes felületének – 285 négyszögről – újravakolása megkezdődött, lebontották a régi belső lépcsőket.[124] Az új főlépcső korlátjához 1823-ban 75 fabábot faragtak.[125]

1820. június 24-én Lachmayer Mátyás kőfaragómester összeállította a főszárny kőanyagárainak és kőfaragómunkáinak költségbecslését. Ez magában foglalta a kerti portikusz sósikúti kőből készítendő négy oszlopát, a parkba vezető lépcsőfokokat, 36 ablak- és ajtókeretet, az etyeki kő mellvédet és a sósikúti kőből készítendő 128 balusztert a főparkányra (21. kép).[126] Gött Ernő egy hónap múlva elutazott Etyekre és Sósikútra. Július 26-án jelentést tett a kőfaragómunka állásáról, amelyből kiderül, hogy Etyeken a 300 láb hosszú mellvédből 200 lábnyi már elkészült, a többit is pár napon belül szállítják, míg Sósikúton már dolgoznak az oszlopok faragásán, közülük egy teljesen kész.[127] Augusztusban az oszlopfők durva kifaragása volt napirenden.[128]

1823-ban Joseph Schmelzer osztrák díszítőszobrász homokkőből elkészítette a kerti porikuszt koronázó 15 láb 6 hüvelyk hosszú szoborművet, vagyis a kettős családi címet az azt közrefogó két címetartó fantasztikus állatfigurával („Basriolef in Fronton, enthalten zwey Famen, Wappen u. Kranz”) (24. kép).[129] A címer az Esterházy és a Pálffy családé, ami valószínűsíti, hogy az első, eredeti címer pótlásáról van szó. (Hasonló jellegű, de nem azonos címet jelez Gött Antal 1798-as homlokzatrajza, 4. kép.) A kettős címer a megint odahelyezett, vagy újból kifaragott 1781-es évszámot viselő feliratos tábla fölé került.

1822. július 1-jére összeállították az udvari homlokzaton építendő új portikusz költségvetését; az a tény, hogy az előző portikusz más (korinthuszi) oszloprendű volt, már eleve lehetetlenné tette, hogy megmaradt kőelemeit újra felhasználják.[130] 1823 októberében a portikusz alatt kialakították a két bronz portrérelief és a köztük elhelyezendő feliratos tábla díszes keretelését (25–26. kép).[131]

Időközben a főépület mellett a színház építése is jócskán előrehaladt, 1821 elejére az épület nagy része készen állt. Ekkor már csak a kert felé néző homlokzaton volt tennivaló, többek közt sósikúti kőből készült négy oszlop elhelyezése (27. kép).[132]

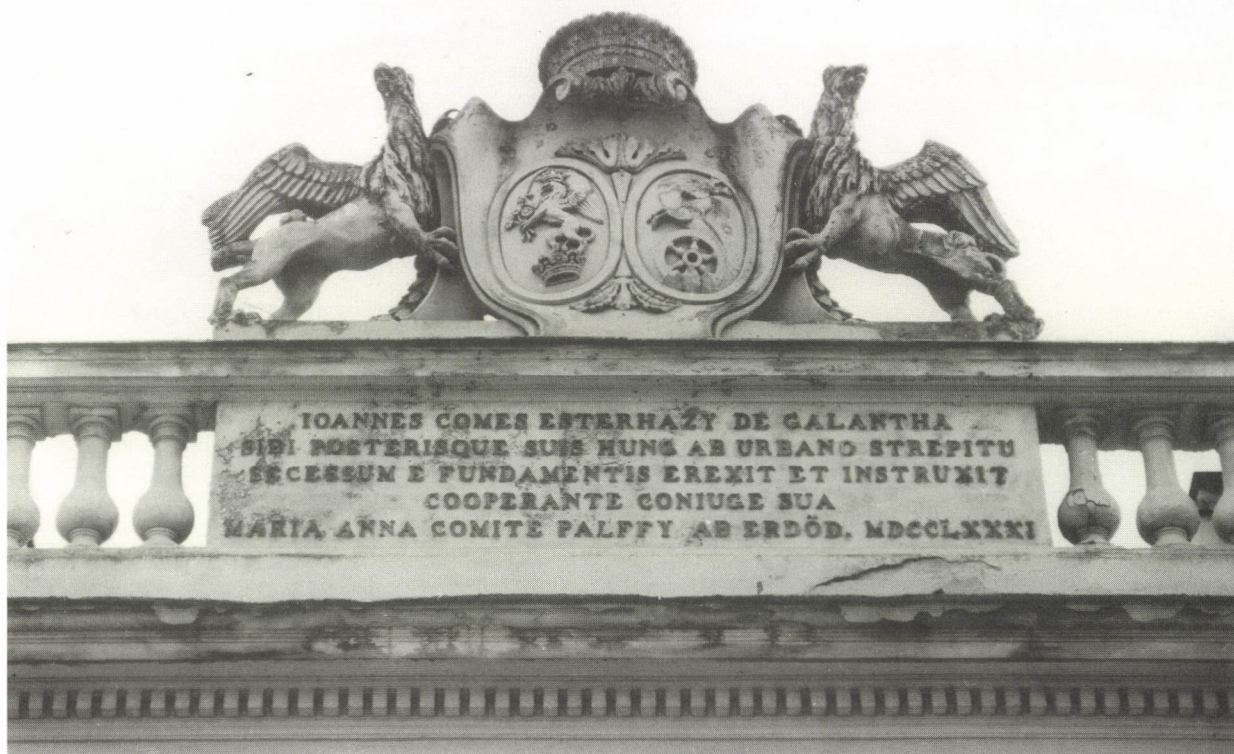
Érdekes módon az 1822-es költségtervezetekben szerepelt a kerti homlokzat két oldalán egy-egy 3 öl 3 láb



22. A jobb oldali pavilon (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



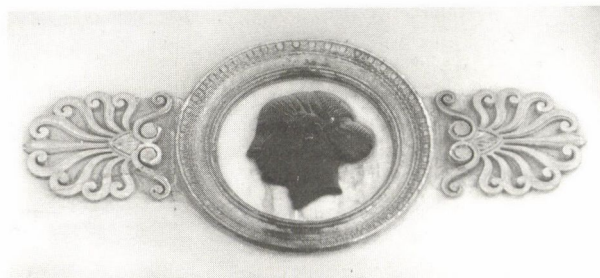
23. A templom összekötő szárnya (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



24. Címer a kerti homlokzaton (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



25. Feliratos tábla az udvari portikusz alatt (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



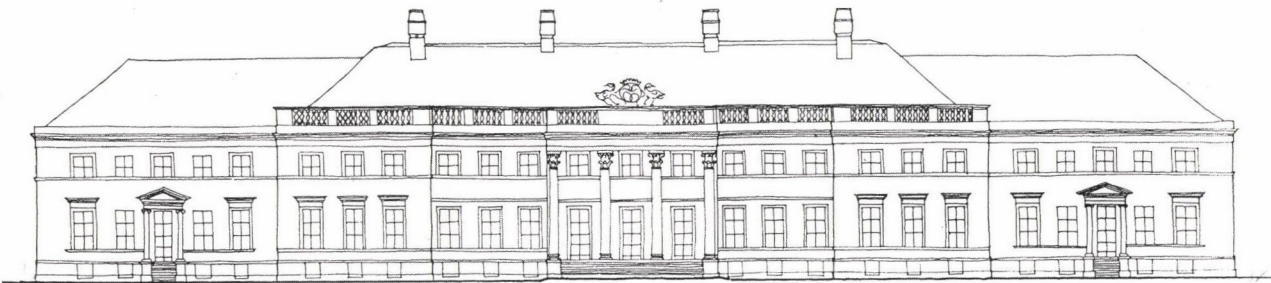
26. Portrédombormű az udvari portikusz alatt (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

hosszúságú korinthoszi mellékportikusz építése. [133] A kastélyon helyettük két ennél jelentősen kisebb oldalkijáró épült meg (28. kép).

1818-tól kezdve, az építési munkákkal párhuzamosan a fontosabb belső termek dekoratív kifestése is megkezdődött. Készítője Lorenzo Sacchetti Bécsben élő olasz mester [134] volt, aki Csákváron nagyjából Charles Moreau tervei alapján dolgozott. Feljegyzései azért is



27. A színház (Fotó Szilágyi Edit, 1994)



28. A kerti homlokzat rajza (Váli Istvánné rajza)

tanulmányosak, mert a falfestés leírásán kívül – egyetlen korabeli rajzi forrásként – egyes épületrészek alaprajzait is tartalmazzák (29–31. kép).[135] 1822. november 4-én benyújtott elszámolásában az általa kifestett helyiségeket összesítve felsorolta. Közöttük szerepel a főszárnyban a főlépcsőház, az előcsarnok, a biliárszoba, az ebédlő, a főszárny emeletén összesen 14 szoba, a freskó eljárással kifestett „galéria”, a jobb oldali szárnyban a gróf fiainak szobái stb.[136] Legigényesebb és legköltségesebb a pontosabban meg nem jelölt „nagy terem” – valószínűleg az ebédlő – falfestése volt.[137] A kastélyépületben ma semmi nyomát nem lehet látni az egykor pompás falfestésnek. Sacchetti díszítőfestői művészetéről néhány – más épülethez készült – terv alapján alkothatunk fogalmat (32. kép). A csákvári kastély helyiségei közül e szempontból a fürdőszoba külön figyelmet érdemel, mert ez „a gróf úr rendelete szerint az antik herculaneumi festmények módszerével” („secondo l'ordine del Nob: Sig: Conte Padrone sul metodo delle antiche Pitture dell'Ercolano”) készült.[138] A művészeti ügyekben járatos Esterházy Miklós ezek szerint ismerte a 18. században feltárt római kisváros falképeit, ha másként nem, valamelyik népszerű publikáció alapján (33. kép). A csákvári színház számára Sacchetti – Moreau tervei nyomán – díszleteket is készített.[139]

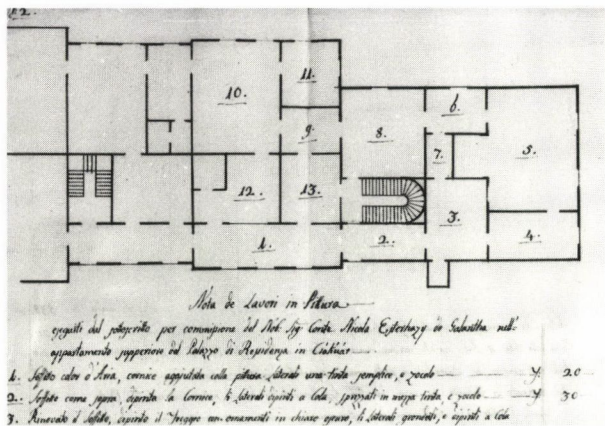
1823-ra a kastély összességében készen állt, néhány apró tennivaló azonban a következő évekre is maradt. Először is 1824-ben a főépület mellvédjét olajfestékekkel lemázolták; ekkor tették vissza az épület kerti oldalára a feliratos táblát, valamint helyeztek el egy új táblát az

udvari portikusz alatt.[140] Az utóbbi az újjáépítésre utal a következő szöveggel:

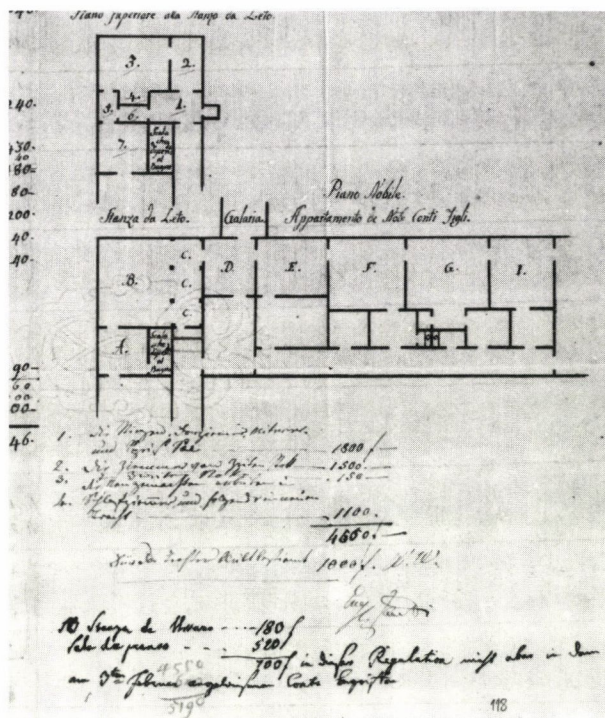
Nicolaus Comes Esterházy / Joannis filius / socia uxore Francisca Marchesa de Rosin / aedilibus his a parentibus erectis / nova structurarum incrementa / adjici curavit / MDCCCXXIII. (25. kép).(Gróf Esterházy Miklós, János fia, feleségével, Roisin Franciskával mint társával, a szülei által emelt ezen építményekhez bővít-ményeket csatolt 1823) [141]

1825-ben valamennyi szárnyban végeztek kifestést.[142] 1829. november 14-én a színházi padok elkészítéséről készült költségvetés. Az irat szerint ezek – „a gróf úr ízlése alapján” – öt sorban helyezkedtek el, hosszuk hátrafelé haladva folyamatosan csökkent.[143] Ugyanebben az évben az ablakok egy részére különféle mintájú rácsokat szereltek fel (34. kép).[144]

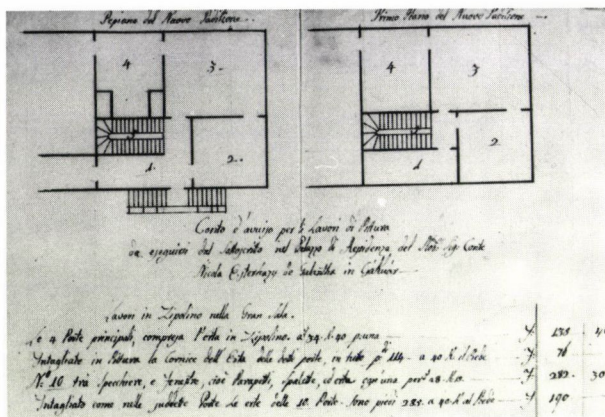
Az eredeti elképzelés szerint a kastélytól jobbra – mintegy a színház pendant-jaként – templom épült volna, mint ahogy ez a korábban idézett 1814-es rendelke-



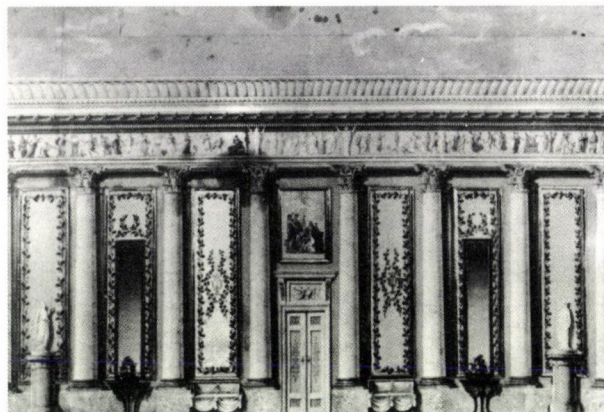
29. Lorenzo Sacchetti: A főszárny földszintjének alaprajzi részlete, 1819 (P 187. I. B. No. 6, fol. 311.)



30. Lorenzo Sacchetti: A jobb oldalszárny alaprajzi részletei, 1822 (P 187. I. B. No. 6, fol. 118.)



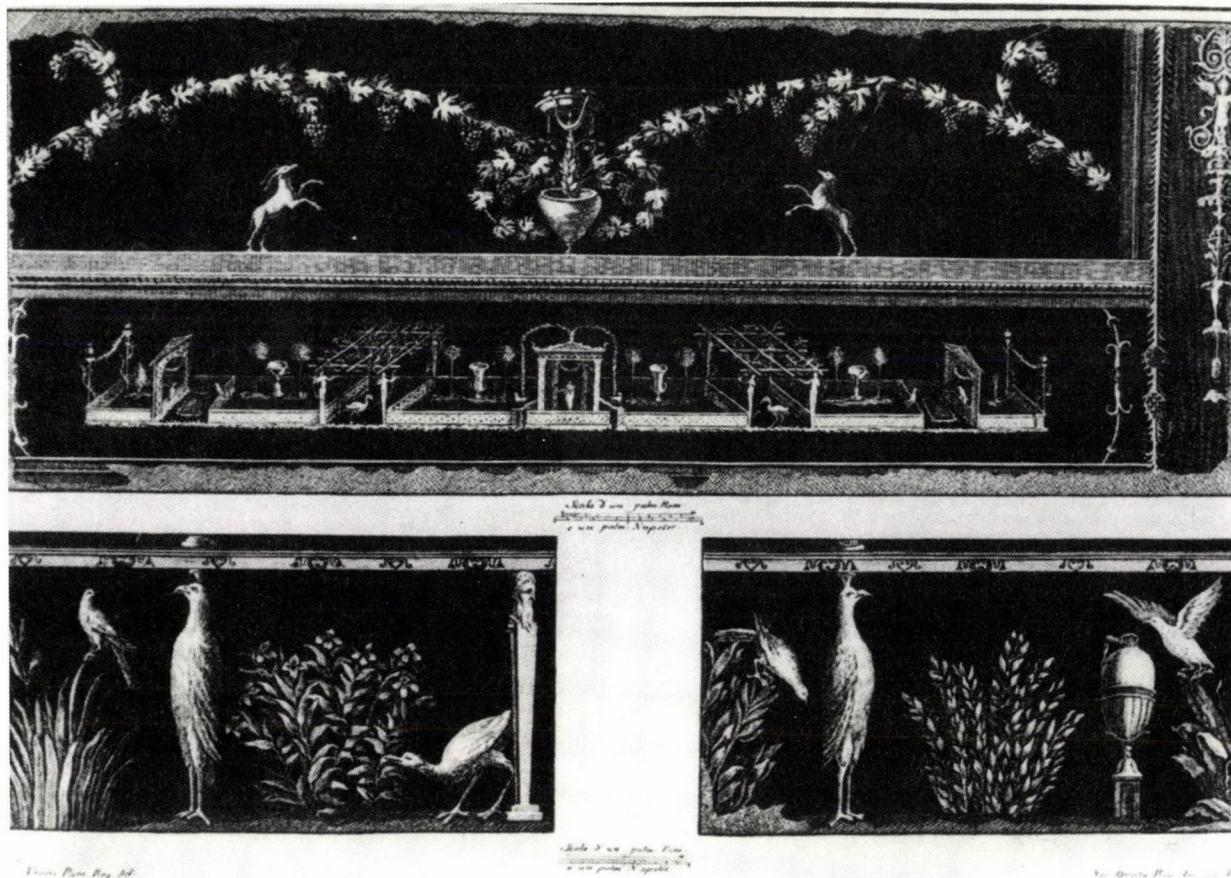
31. Lorenzo Sacchetti: A jobb oldali pavilon alaprajzai, 1819
(P 187. B. No. 6, fol. 314.)



32. Lorenzo Sacchetti (?): A bécsi Apollo-Saal
díszítőfestésének terve

zésből is kitűnik. Tervezett nagyságát az 1817-ben összeállított anyag- és munkabéreköltség-bebecslés érzékelteti.[145] Eszerint 12 szabadon álló pillér és 12 „ívet tartó pillér” lett volna benne – ez megfelel egy háromhajós, hétszakaszos templomtérnek –, főpárkányának teljes

hossza 336 lábat tett volna ki, és építéséhez 500 000 darab falazótégla lett volna szükséges. Összehasonlításként: a jobb oldali pavilon téglaszükségletét 180 000 darabban állapították meg. A nagyságrendeket más adattal érzékeltetve: a templom építési költségeit 40 851,

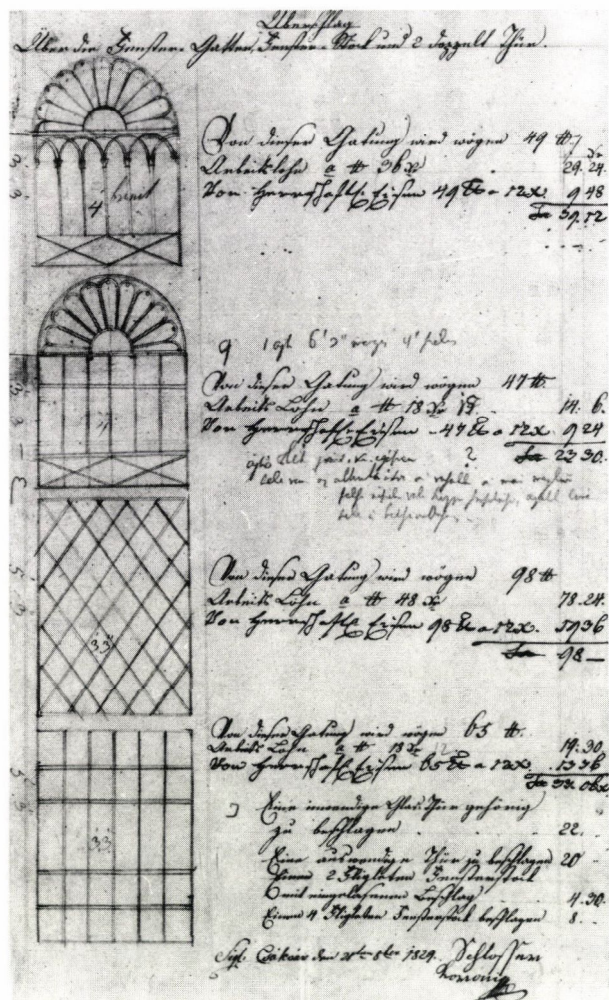


33. Herculaneumi falfestmények 18. századi publikációból
(Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, II.
Napoli 1760, 49. ábra)

a pavilonét 27.275, a jobb oldali szárny és a főszárny közötti épületrészt („Saal Bau”) 4067 forintra becsülték. A templom építését elkezdték, 1823-ban szó van az épülfelben lévő templomról („in der neu bauender Kirchen”), [146] de a munkálatok abbamaradtak, csak a portikuszos összekötő folyosó készült el (23. kép). 1829-ben már ezen a folyosón vagy bővítményében kicsiny kápolna működik, itt helyeznek el imázsálmolyokat. [147] A kápolna helyét a 20. század közepéig apró harangtorony jelölte.

Az 1816–23-as átépítés lényegében megőrizte a barokk kastély alaprajzi és tömegrendszerét, cour d'honneur-ös kialakítását, csak szabályossá egészítette ki azt és a homlokzatokat klasszicista tagozatokkal fedte. A külvilág felől ráccsal elzárt, pavilonokkal és földszintes mellékszárnyakkal keretezett díszudvar hoztak létre, amelynek hátsó oldalán kétszintes főszárny emelkedik. Az udvar lapidárisan egyszerű klasszicista architektúráját a főszárny középrizalitjában emelkedő, négyoszlopos dór portikusz fokozza ünnepélyessé. E résznek két, maszkkal díszített udvari kút kölcsönöz elegáns derűt (35. kép).

A főszárny hátsó, kert felé néző homlokzata korábban egyenrangú volt az udvari homlokzattal. A nagy klasszicista megújítás a kastély építészeti hangsúlyát most a kerti homlokzatra helyezte. Az attikával és szoborművel



34. Ablakrácsok rajza, 1829.
(P 187. I. B. No. 6, fol. 248)

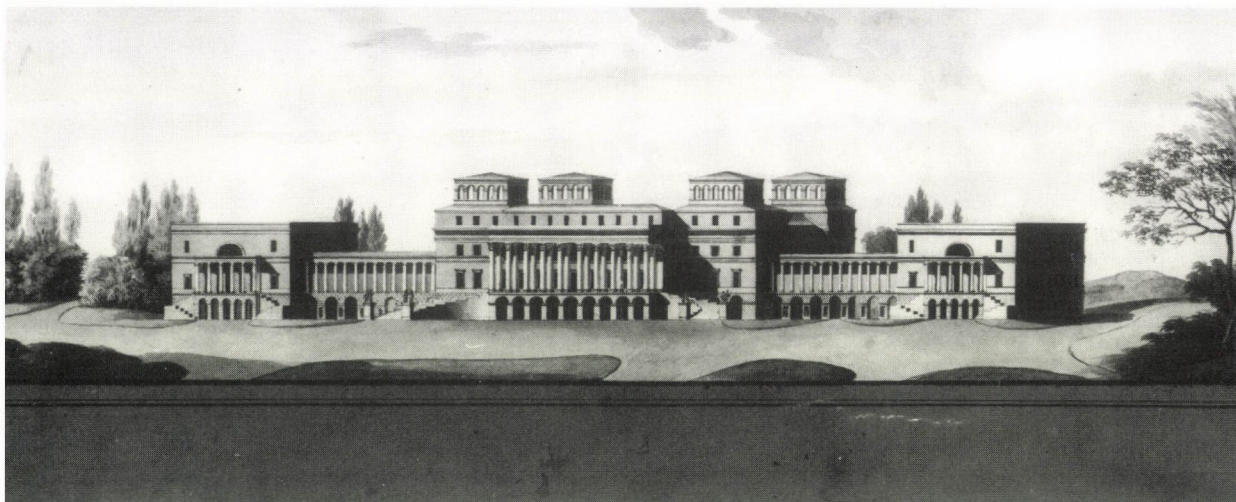


35. Udvari díszkút (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

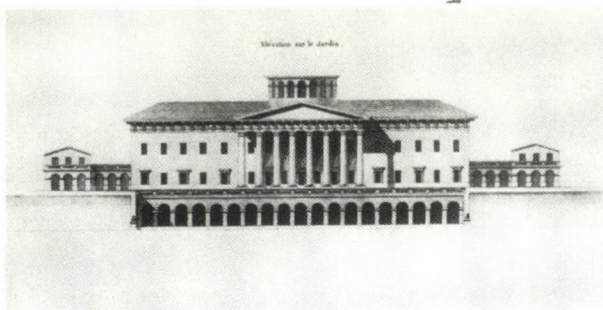
koronázott sásleveles, új portikusz nagyvonalúságában eleve felülmúlja a kisebb, hagyományosabb kialakítású udvarit; ugyanakkor a főpárkányra helyezett balusztrád, a megnövelt hosszúság tovább fokozza a kerti homlokzat ünnepélyesen elegáns megjelenését.

A klasszicista átépítés a barokk állapothoz képest alapvető változást hozott a kastély léptékében: a bővítmények és reprezentatív mellékudvarok révén egy nagyságrenddel megnövekedett épületegyüttes jött létre. Baloldalt a könnyed architektúrájú színház és a már meglévő, impozáns istállót kapcsolták hozzá. Tanulságos megfigyelní, hogy a színház kettős dór oszlopsorával az immár kitüntetett fontosságú kert felé fordul. A másik oldalon a klasszicizmus szigorúbb változatát képviseli a csonkán maradt templomfolyosó toszkán portikusza, melyhez kétfelől egy-egy korlát nélküli, két párhuzamos karból álló képcsőfeljáró vezet.

Amikor gróf Esterházy Miklós Charles Moreau-t csákvári kastélya átépítésével és megnagyobbításával megbízta, akárcsak egy nemzedékkel korábban édesapja, ő is a család hercegi ágával kívánt lépést tartani. Hiszen Moreau volt az, aki mintegy másfél évtizeddel korábban grandiózus tervet készített a kismartoni kastély kibővítéséhez (36. kép), és bár az csak kis részben valósult meg, mégis inspirálóan hathatott a csákvári építőre és építészére. A kismartoni koncepció néhány alapeleme meghatározó Csákváron: ilyen a főépülethez kétfelől folyosóval kapcsolódó egy-egy pavilonszerű



36. Charles Moreau: A kismartoni kastély kibővítésének terve, 1800 körül (T 2. No.1383/2.)



37. Claude-Nicolas Ledoux: A maupertuis-i kastély homlokzatraja

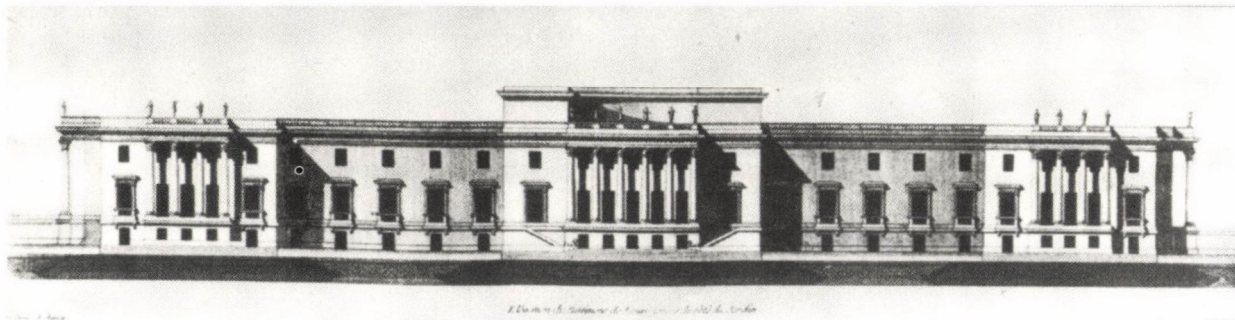
bővítmény, és a főépületen megjelenő kolosszális méretű oszlopok. Temészetesen a csákvári kastélyon mindez jóval kisebb, szerényebb, kevésbé radikális.

Mind a kismartoni terv, mind a csákvári kastély sokat köszönhet a francia forradalmi építészetnek, ezen belül elsősorban a nagy hatású Claude-Nicolas Ledoux alkotásainak.[148] A Moreau-nál huszonhárom évvel idősebb Ledoux, aki egyébként az 1750-es évek végén Moreau tanára, Trouard irodájában dolgozott, a forradalmi építészet megvalósítható léptékű és formájú változatát dolgozta ki. Számunkra érdekes, hogy pavilonos bővítmé-

nyeket tervezett a Maupertuis-ben építendő kastélyhoz, (1760-tól; 37. kép) hasonló formában, mint később a csákvári kastély színháza (16. kép.). Ha Csákváron a hosszú kerti homlokzat az eredeti elképzelés szerint két hétméteres mellékportikusszal épült volna meg, ebben Ledoux louveciennes-i kastélytervét követte volna (1773; 38. kép). De így is, a portikusz timpanon-nélküliségével a Ledoux által kedvelt és a forradalmi építészetre általában is jellemző formát valószínűsítette meg (19. kép). De Ledoux-hoz kell fordulnunk, ha a csákvári kastély templomának összekötőfolyosójához keressük az előképet (23. kép). A Hosten-birtokra készült lakóházzal van szó, ahol nagyon hasonló lépcsőfeljáró vezet fel a kistoszán portikuszhoz (39. kép).

A csákvári Esterházy-kastély architektúrája, komplexitása és nagysága miatt különleges helyet foglal el a magyar klasszicista kastélyok között. Sajátos a cour d'honneur-ös elrendezés a szárnyak végén álló pavilonnal, ez Magyarországon ugyancsak ritka. Párhuzamként a fehérvárcsurgói Károlyi-kastélyt említhetjük, amely talán éppen csákvári mintára épült ilyen formában (id. Heinrich Koch–Ybl Miklós, 1844–1849; 40. kép).[149]

A klasszicista átépítés a csákvári kastély alaprajzi adottságain természetesen csak a meglévő korlátok között tudott módosítani (41. kép). A kiemelt fontosságú főszárny földszintje jelentős változáson ment keresztül. Az udvarról nyíló előcsarnokba helyezték át az immár széles



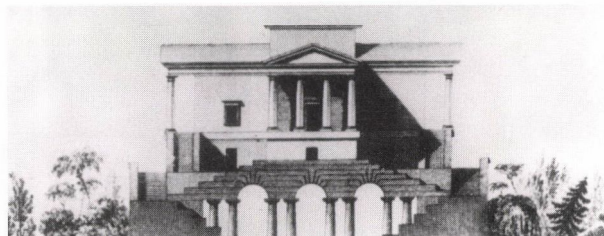
38. Claude-Nicolas Ledoux: A louveciennes-i kastély kerti homlokzatának rajza

ívű lépcsőházat. Ettől balra megszüntették az oldalfolyosót, a kabineteket és a többi kisebb helyiséget, és négy egyenrangú és hasonló nagyságú termet hoztak létre. Az új beosztás tükrözte az épület részben megváltozott használati formáját, melyről a kastély 1826-ban készült leltára [150] és egy 1846-ban napvilágot látott leírás[151] ad képet. (Szövegüket lásd a III. és IV. függelékben.)

A barokk kastélybelsővel szemben, ahol a földszint szertartásos módon férfi és női lakosztályra oszlott, most a gróf és a grófné szobái – beleértve a jelek szerint közös hálószobát – a szárny jobb oldalán helyezkedtek el. Ez egy újfajta, kötetlenebb, ha úgy tetszik polgáriasabb életszemléletet tükröz. A nagy nappali helyiségek egy csoportban, a szárny bal felében voltak találhatóak. A grófi házaspár gyermekei – összesen két lányuk és három fiuk született – részben a földszint jobb szélén, részben az emeleten laktak. Egyik leányuk, Franciska 1831-ben férjhez ment gróf Károlyi Istvánhoz, ám fiatalon, 1844-ben meghalt.[152] az özvegyen maradt Károlynak ezután is voltak szobái a csákvári kastély emeletén. A kastélyban természetesen ekkor is voltak festmények és szobrok, ám részben mások, mint 1800-ban. Most már Ferenc császár carrarai márvány mellszobra áll az ebédlőben, és új volt a „halálangyal” ugyancsak carrarai márványszobra.[153]

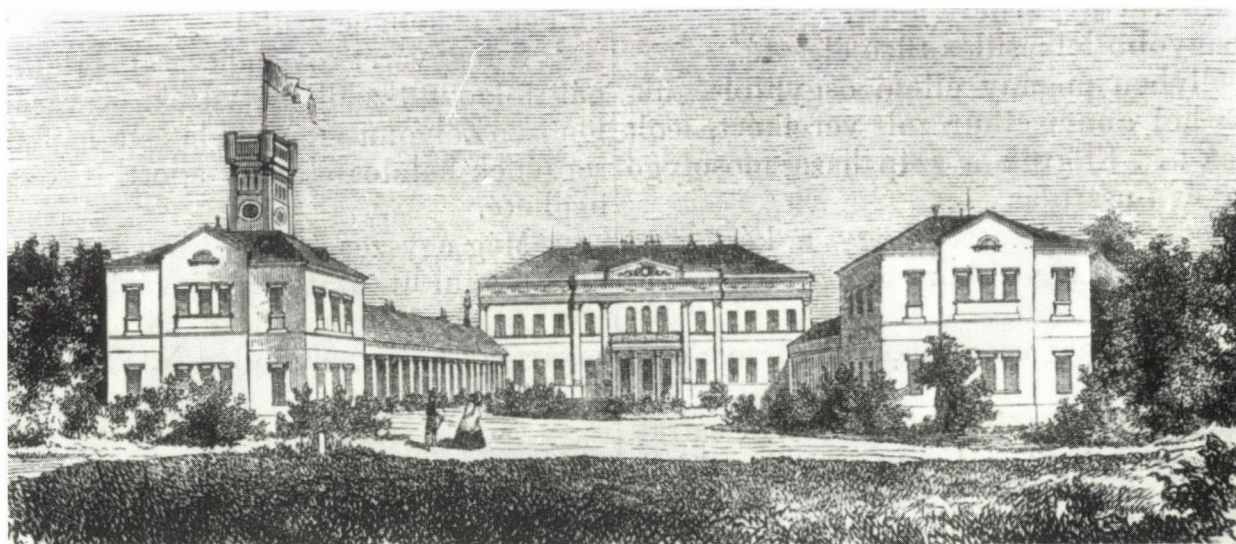
Az épület architektúrájának franciás jellegéről korábban már szó esett.[154] A kortársak megemlékezése szerint azonban a kastély összessége, a bentlakók kultúrája is „Francziaország [...] szellemét áruhá el.”[155] De nem mindenkinek tetszett az épület franciás jellege. Vahot Imre, a Kossuthhoz közel álló szerkesztő és író 1845-ben gúnyos kritikát írt róla, amelyben a kastélyt és urát egyszerre ostorozta.[156] (Szövegét lásd az V. függelékben.) Vahot nézetei természetesen a reformnemzedék hazafias érzelmeiből táplálkoztak; szemében idegen, nem-magyar épület volt a csákvári kastély, melynek ellenpárját József nádor polgárian egyszerű alcsúti kastélyában lelte meg.

A templom híján a csákvári kastélyegyüttes valójában befejezetlen maradt. Az 1846-ban arra járó utazónak is feltűnt „a’ kastély mellett egy alapjaiban félbemaradt építményű templom”.[157] Felépítése 1850 körül került újból szóba. Esterházy Miklós ezúttal Ybl Miklóshoz fordult, új tervet kérve tőle.[158] Moreau terveit ezek

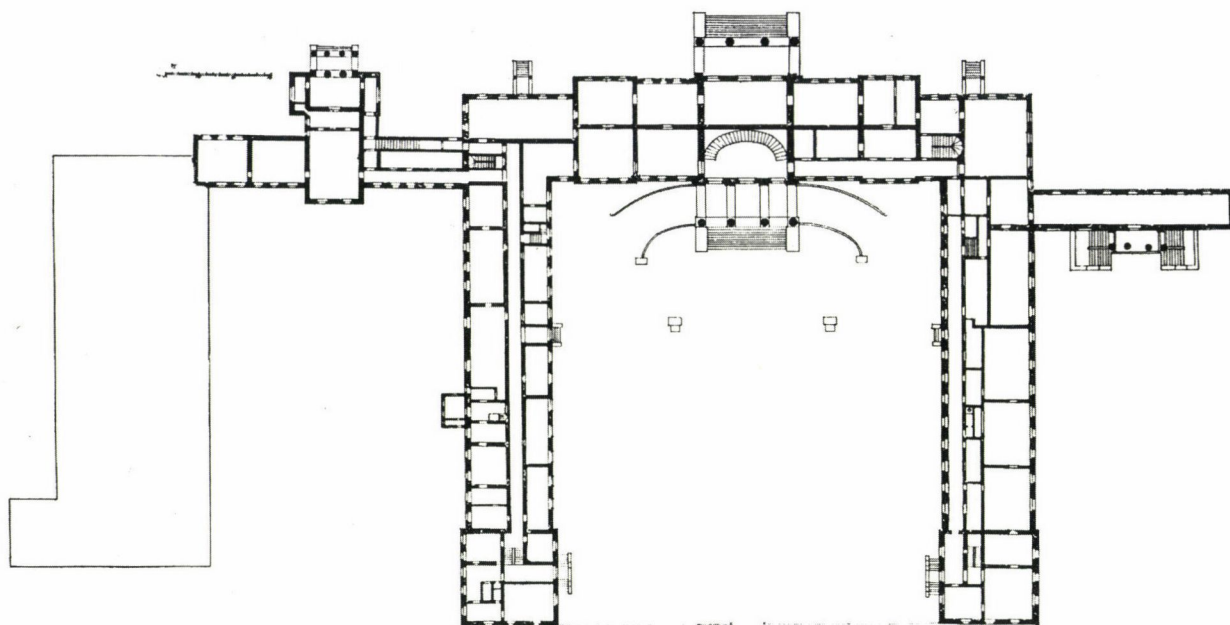


39. Claude-Nicolas Ledoux: A Hosten-birtok lakóházának terve

szerint vagy nem találta valamilyen okból megfelelőnek, vagy azok nem voltak kellő mértékben kidolgozva. (A francia építész ekkor már kilenc éve halott.) Esterházy Ybl növekvő hírnevén kívül azért fordulhatott a fiatal építészhez, mert veje, Károlyi István szolgálatában állt Fótton, ahol a kastély átalakítását éppen befejezve a nagyszabású plébániatemplomot építette.[159] Esterházy Miklós 1850. március 6-án kelt leveléből – mely Ybl január 23-i levelére válasz – kitűnik, hogy az építész már elkészített számára egy tervet, azonban a gróf egyes részek stílusának megváltoztatását kéri tőle. A szívéhez oly közel álló templom építését még ebben az évben el akarja kezdeni. Úgy tudja, hogy Ybl véleménye szerint a meglévő alapfalak túl gyengék és ezért megerősítésre szorulnak, ám emlékezetében úgy él, hogy amikor a falakat lerakták, azok szinte még túlzottan is robusztusnak tűntek. Elismeri viszont, hogy a – templomfalakat határoló – kisebbik udvar („der ganze kleine Gartenhof”) szintjét időközben földelhordással több lábnyit csökkentették. (A csákvári kastélyegyüttes többször visszatérő problémája volt a lejtős terep és a csapadékelvezetés kérdése.) 1850. március 28-án kelt válaszában Ybl biztosította Esterházyt, hogy elküldött tervei csak vázlatok voltak, a stílus kérdésében a helyszínen, a tervrajzok részletes kidolgozásánál lehet végső döntést hozni. Továbbra is fenntartja viszont, hogy az alapok túl gyengék. Az eredeti terv ugyanis famennyezetet irányzott elő – itt valószínűleg Moreau tervére történik utalás –, az új azonban boltozattal számol, emiatt szükséges az alap megerősítése.



40. A fehérvárcsurgói Károlyi-kastély (Vasárnapi Ujság V. 1858, 172.)



41. A kastély földszinti alaprajza (Rados 1939, 62.)

Az építkezésből a jelek szerint nem lett semmi. 1860-ban Rómer Flóris továbbra is „a kastély mellett építeni kezdett, de azóta elhagyott nagyszerű templom sírboltjai”-ról beszél.[160] Utóbb az alapfalakat is elhordták. Az építés elmaradása összefügghetett azzal a ténnyel, hogy 1852–54-ben Esterházy Miklós nagyszabású formában átépíttette, illetve kibővítette a régi csákvári plébánia-templomot.[161]

A kastély a 19. század közepétől maig

1856-ban Esterházy Miklós, a csákvári kastély ura és átépítője elhunyt. Devecsertől Tatáig húzódó, mintegy fél megyényi birtokait három fia örökölte. A legidősebb, Miklós Ferenc a tatai uradalmat, a középső, Pál a pápugodit, míg a legfiatalabb, Móríc a csákvárit.

Esterházy Móríc (1807–1890), apjával és nagyapjával ellentétben aktív politikusi pályát futott be: diplomataként a római nagykövetségig vitte.[162] Ezekben az évtizedekben birtokait csak távolról tudta irányítani. 1866-ban ideiglenesen a külügyi tárcával bízták meg, a porosz háború fejleményei miatt azonban még ebben az évben lemondott, és hamarosan csákvári kastélyába vonult vissza. Itt a „tulságba vitt spanyol etiquette szabályait a grandok példájára környezetében a legnagyobb mértékben érvényesítette.”[163] 1875-ben a csákvári uradalomból külön hitbizományt szervezett. 1890-ben fia, Esterházy Miklós Móríc (1855–1900) lépett örökébe. Ő rövid időre – a magyar „kultúrharc” idején – belevetette magát a politikai életbe, de a sikertelen fellépés után visszatért Csákvárra, ahol a birtokot házi kezelésben irányította.

Az imént felvázolt évtizedekből a kastélyon történt nagyobb változásról nincs adatunk. Az egyes birtokokról (gesztesi, majki, aszári) elnevezett lakosztályokban nyilván elvégezték az életvitel megváltozásával kapcsolatos átalakításokat, átrendezéseket. Belsejéről a századfordulón a következőket jegyezték fel: „Valódi fejedelmi lak; meg van benne mindaz, mi egy dynasztia igényeinek megfelel. Fényes lakosztályok, hatalmas termek a legér-

tékesebb antik, rokoko, empyr, renaissance [!] és modern műbecsű bútorokkal. Van gyönyörű könyvtára, mely nemcsak az irodalom régi termékeit, de az újabb munkák legjobbjait is magában foglalja.”[164]

1900-ban Esterházy Móríc János (1881–1960) örökölte a csákvári kastélyt és birtokot. Ő amellet, hogy az uradalmat agilisán vezette, komoly politikai ambíciókat táplált.[165] 1917-ben rövid ideig miniszterelnök, majd 1918-ban a Wekerle-kormány népjóléti és munkaügyi minisztere volt. 1931-ben – mint legitimista – visszatért a politikai életbe. A századforduló után a kastélyban megváltozott az élet. A színházban utoljára 1911–12-ben játszottak; 1918-ban már csak raktárnak használták.[166] 1925-ben pedig a grófi család Csákvárról Majkra, az ottani kastélyba tette át lakhelyét.[167]

A II. világháborúban és utána Csákvár sem kerülhetett el a magyar kastélyorsótól. 1944-ben súlyosan megrongálódott, utána berendezését a környék lakossága szét-hordta.[168] Az épület először az állami dohányjövedék,[169] majd egy téglagyár, ezután egy katonai iskola kezelésébe került. Állaga nemsokára nagyon leromlott, úgyhogy teljes felújításra szorult.[170]

A felújítás 1952-től kezdődően több éven keresztül folyt. A homlokzatok helyreállítására 1958–59-ben került sor a Városépítési Tervező Iroda, illetve Rados Jenő irányításával.[171] A felújítás során az épület külsejét régi formájában állították helyre, de belsejében jóformán mindent gyökeresen átalakítottak: a közfalakat áttolták, az asztalosmunkát kicserélték, új burkolatot fektettek le. Az egykori istállót ebédlővé alakították át, a kápolna kis tornyát 1960 körül lebontották. A felújított kastély előbb tudósanatórium, majd a Fejér megyei kórház 400 ágyas részlege lett.[172] 1964-ben a könyvtárrá alakított színház előterében a két oldalfalra Patay László festett egy-egy freskót, témájuk „Látogatás”, illetve „Új élet”. Az eredeti felszerelését vesztett, belsejében radikálisan átalakított kastélyépület 1960 óta hivatalos műemléki védelem alatt áll.[173]

Sisa József

RÖVIDÍTÉSEK

- Csatáry 1846 = Csatáry Ottó: Uti emléklapok. V. Csákvár és Csurgó. Életképek IV. 1846, 529–530.
 Eszterházy 1901 = Eszterházy János: Az Eszterházy család és oldalágainak leírása. Budapest 1901
 Genthon 1959 = Genthon István: Magyarország művészeti emlékei 1. Dunántúl. Budapest 1959
 Károly 1899 = Károly János: Fejér vármegye története, III. Székesfejervár 1899
 Műv. Lex. = Művészeti Lexikon. Főszerkesztő: Zádor Anna és Genthon István. Budapest 1965–68
 MV = Műemlékvédelem
 Rados 1939 = Rados Jenő: Magyar kastélyok. Budapest 1939
 Rados 1958 = Rados Jenő: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Budapest 1958
 ThB = Ulrich Thieme–Franz Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1903–
 Zádor–Rados 1943 = Zádor Anna–Rados Jenő: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Budapest 1943

* * *

Valamennyi levéltári jelzet a Magyar Országos Levéltárban őrzött iratokra vonatkozik. A jelzetek feloldása a következő:

- P 186. Az Esterházy család csákvári levéltára. A család közös iratai
 I. A. 4. Kastély és egyéb ingóságeltárak
 P 187. Az Esterházy család csákvári levéltára. Birtokigazgatási iratok
 I. Központi igazgatás iratai
 A. A tatai prefektusi hivatal iratai
 No. 26. Correspondentiae et ordinationes
 No. 32. Aedificia
 B. Szentiványi Antal működésével kapcs. ir.
 No. 3. Engel jelentései
 No. 6. A csákvári kastély
 No. 7. A csákvári kastély belső rendje
 E. Prefektusi és számvéviségi iratok.
 1. Jegyzőkönyvek, levélmásolati könyvek:
 79. k. Cím nélkül
 81. k. Prothocollum ordinarium dom. Gesztes
 109. k. Protocollum correspondentiarum
 110. k. Protocollum officii exact. 1777

111. k. Protocollum officii exact. 1779
 112. k. Protocollum officii exact. 1787
 113. k. Protocollum officii exact. 1788
 114. k. Protocollum officii exact. 1795
 115. k. Protocollum officii exact. 1800
 116. k. Protocollum officii exact. 1803
 117. k. Kasten, Keller und Bauamt
 II. Egyéb uradalmi hivatalok iratai
 A. Tisztiszéki jegyzőkönyvek
 F. Építkezési ügyek

P 189. Az Esterházy család csákvári levéltára. Számadások

- I. Iratok
 B. Csákvári számadások
 II. Számadáskönyvek
 45. k. Csákvár – Rationes aedilis
 70. k. Csákvár – Kasten, Keller und Bauamt
 122. k. Csákvár – Kasten, Keller und Bauamt
 142. k. Csákvár... – Kasten- und Keller-Amt

P 197. Az Esterházy család tatai levéltára. Familiaria Fasc. 48. E. János és felesége vagyonával kapcs.

- P 198. Az Esterházy család tatai levéltára. Dominium Tata
 Fasc. 74. Bezeredy Mihály régens leveleskönyve 1778–1780
 Fasc. 75. Bezeredy Mihály régens leveleskönyve 1781–1784
 Fasc. 83. Régens prothocollum [1800–1820]
 Fasc. 89. Régens prothocollum [1800–1820]

- P 210. Az Esterházy család tatai levéltára. Birtokigazgatással kapcsolatos iratok
 I. Központi igazgatóság
 a.) Központi igazgatás (levelezőkönyvek)
 b.) Prefektusi levelezőkönyvek
 XII. Birtoképítkezés

- P 221. Az Esterházy család tatai levéltára. Esterházy Miklós kamarás iratai

S 69. Az Esterházy család tatai levéltárának térképei

T 20. A Károlyi család levéltárának tervei

JEGYZETEK

Köszönetemet fejezem ki Dávid Ferencnek a munkámhoz nyújtott értékes segítségéért.

1 A csákvári kastélyról szóló eddigi legfontosabb munkák: Rados 1939, 15, 25, 61–63. és CXXV., CXXIX., CXXX. tábla; Zádor–Rados 1943, 121–122, 166, 179, 376, 379, 380. és a 110, 189, 190. sz. kép; Rados 1958, 87–88; Genthon 1959, 57; Miklós Mojzer: Werke deutscher Künstler in Ungarn. Teil I. Architektur. Baden-Baden/Strasbourg 1962, 38, 56; Kelényi György: Kastélyok, kúriák, villák. (2. kiadás). Budapest 1980, 119. és 60, 61. sz. kép; Koppány Tibor–Dercsényi Balázs–Örsi Károly: Magyar kastélyok. Budapest 1990, 44.

2 Rados szerint a „kastélyra vonatkozó okmányanyag az Esterházyak azóta teljesen elpusztult tatai levéltárban volt”; az építészek személyének „okmányi igazolására – hacsak meglepő véletlen nem nyújt segítséget – alig lehet reményünk.” (Rados 1958, 227)

3 Az Esterházy családról általában, illetve elsősorban a fraknoi grófi ágról lásd Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel és nemzékrendi táblákkal III. Pest 1858, 80–100; Eszterházy 1901, különösen 160–167, 272–276; Magyar Életrajzi Lexikon, I. Főszerk.: Kenyeres Ágnes (3. kiadás). Budapest

1981, 448–451; Gudenus János József: A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája I. Budapest 1990, 359–361. – A család nevének helyesírása, elsősorban a grófi ágra nézve a különböző munkákban nem egységes, az „Esterházy” és az „Eszterházy” változat felváltva szerepel. Én az „Esterházy” változatot használom, amely az általam kutatott egykorú iratokban többnyire szerepel, és melyet a család ma is használ.

4 Csákvárról általában lásd Károly 1899, 271–286; Krasztina Lajos: Csákvár története. Csákvár 1932; Záborszky Miklós: Csákvár. In: Fejér megyei történeti évkönyv 15. Székesfehérvár 1981, 105–174. Az Esterházyak csákvári uradalmáról Bakács István–Iványi Ennma: Az Eszterházy család tatai és csákvári levéltára. Sokszorosított kézirat, Budapest 1964; Szabad György: A tatai és gesztesi Eszterházy-uradalom áttérése a robotrendszerről a tőkés gazdálkodásra. Budapest 1956; Für Lajos: A csákvári uradalom a tőkés gazdálkodás útján 1870–1914. Budapest 1969; Bárdos Kornél: A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846. Budapest 1978, főleg 9–11, 18–59.

5 Genthon 1959, 57.

6 P 210. I. a.) 1768 (7. k.), p. 374. – Elsőként idézi és magyar fordítását adja Bárdos 4. jegyzetben i. m. 19–20.

7 P 210. XII. 1767–1810. (182. cs.), fol. 27. – 1777. november 8-án intézkedés történt, hogy a csákvári ház („Residentia Csákváriensis”) körül az összetömörült földet Fellner építész utasítása szerint ássák ki és planírozzák el. (P 187. I. E. 1. 1772. [79. k.], p. 23.)

8 Fellnerről általában Műv. Lex. II. 1966, 39–40. (Címszó *Mojzer Miklós*.) Fellner Jakab munkásságát évtizedeken keresztül *Rév helyi Elemér* kutatta, azonban összegyűjtött hatalmas anyagát nem publikálta. Jegyzeteit a Komárom megyei Múzeum Igazgatósága (Tata) őrzi, az anyagot Haris Andrea rendezte. Erről lásd: Rév helyi Elemér munkássága a tatai múzeum hagyatéki gyűjteménye tükrében. Tudományos Füzetek 4. Tata, 1988. A hagyatéki anyagból a következő szóba jöhető egységeket néztem át: 2. doboz 5. fasciculus No. 5/b, 7; 3. doboz 5. fasciculus No. 13 (ez számunkra a legfontosabb és szinte kizárólag a csákvári kastélyra vonatkozó adatokat tartalmaz), 15, 15/a, 20. Rév helyi jegyzetei a kutatás kezdetén megkönnyítették számomra a hatalmas Esterházy levéltári állagban, illetve első sorban a szövevényes csákvári birtokigazgatási iratokban történő tájékozódást, amit természetesen a saját anyagkeresés követte.

9 Dr. Lukács Pál–Dr. Pfeiffer János: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában. Veszprém 1933, 214.

10 Esterházy 1901, 162.

11 Wurzbach Wranitzky Esterházy herceg zenekara tagjának tudja (*Dr. Constant von Wurzbach*: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich LVIII. Wien 1889, 143–145), a modern munkák azonban Esterházy Jánost tüntetik fel, mint akinél Wranitzky 1790–1800 körül szolgált Galántán (!), és aki számára Roisin márkinővel kötött házassága (valójában fia, Esterházy Miklós házassága) alkalmával komponált szimfóniát. (*Szabolcsi Bence–Tóth Aladár*: Zenei Lexikon II. Átdolgozott új kiadás. Főszerk.: dr. Bartha Dénes. Szerk.: Tóth Margit. Budapest 1965, 677.)

12 Erről tanúskodik H. F. Füger bécsi festő mára elkallódott, de Gottfried Traunfellner mezzotintójáról ismert portréja, amely Esterházy Jánost Schiller Fiescone című drámájának címszerepében, 16. századi öltözképet imitáló kosztümben ábrázolja. (*Buzási Enikő*: Régi magyar arcképek – Alte ungarische Bildnisse. Kiállítás katalógus, Tata–Szombathely 1988, 80–81, VIII. tábla; *Enikő Buzási*: Ungarische Aristokratenporträts von Heinrich Friedrich Füger und Ignaz Unterberger. Acta Historiae Artium XXXIV. 1989, 235–236. A két publikáció Galavics Géza hívta fel a figyelmemet.) – A mezzotinto kép háttérében ábrázolt épületportikusz (ebben egyetértek Buzási Enikővel) kulisszaszerű; véleményem szerint nincs köze az akkor létező csákvári kastélyhoz.

13 Záborszky 4. jegyzetben i. m. 112.

14 P 198. Fasc. 74, fol. 16.

15 P 187. I. E. 1. 1772 (79. k.), p. 82.

16 S 69. No. 3. (második, tisztázott rajz, 1779. jún. 19.), No. 22. (első, piszkozati rajz, 1779. jún. 18.) „Joh. Georg v Ehrenberg Jurat-Geometer”. Publikálva *Hrenkó Pál*: A csákvári angolkert és színház korabeli alaprajzai. MV XXVIII. 1984, 9–11; *Örsi Károly*: A csákvári Esterházy-kastély kertépítészetének története. MV XXXII. 1989, 295, 297–298.

17 T 20. No. 6. (emeleti alaprajz és kerti homlokzat rajza, szignó és dátum nélkül), No. 86. (földszinti alaprajz, szignóval és dátummal). A tervlapok nyilván gróf Károlyi István, Esterházy Franciska (Esterházy János unokája) férje és utóbb a főtí kastély építtetője útján kerültek a Károlyi család levéltárába. A No. 86. tervlapot publikálta *Voit Pál*: Beszámoló az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség távlati kutatási tervéhez kapcsolódó levéltári munkákról. In: Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Budapest 1964, 259; *Örsi* 16. jegyzetben i. m. 294, 297. Mindkét idézett szerzőnek azonban ellent kell mondanom: Voit szerint ugyanis a tervező Grossmann József, Örsi szerint Gött Antal volt. A No. 6. tervlap eddig ismeretlen volt; felirat híján a levéltári jegyzékben bécsi házként volt nyilvántartva.

18 *Hokkyné Sallay Marianne*: A fertődi Esterházy kastély. Budapest 1979

19 P 187. I. E. No. 1. 1777 (110. k.), pp. 150, 303.

20 P 187. I. E. No. 1. (79. k.), pp. 119–121.

21 P 189. II. 1781–1789. (45. k.), 1781. fol. 5–6.

22 P 187. I. B. No. 6, fol. 542–543. Nyers követ szállítottak a földszinti és az emeleti ajtók és ablakok keretéhez, az udvari homlokzaton lévő kocsialáhajtó ívezetes építményéhez és a rajta lévő erkély balusztrádjához, az épület attika-főpárkányához, a szobákban lévő kandallók nyílásához, valamint az udvari kúthoz.

23 P 187. I. E. 1. 1772. (79. k.), pp. 192–198; P 187. I. E. 1779. I. (111. k.), pp. 191–194. A munka értéke összesen 999 forint 27 krajcár volt. Néhány tétel kimutatásából: a földszinten 16 nagy ablakkeret spalettával, 14 spaletta nélkül, 3 széles felülvilágító ajtó, 201 kész tölgyfa padlótábla, 250 félig kész („Halb fertige”) tölgyfa padlótábla; az emeleten 20 ablakkeret spalettával, 17 ablakkeret spaletta nélkül, 7 dupla ajtó; az alagsorban 17 egyszerű ajtó, 30 közönséges ablaktok.

24 P 187. I. E. 1. 1779. (111. k.), pp. 116–118. Az iratban szerepelnek Maschengl társainak – Nemessany József és Schlenbrock János Tódor – nevei is.

25 1781-ben például a következő mesteremberekről készült összeállítás: Philip Kastner bécsi asztalos öreglegény, Fischer Ignác csákvári asztalos, Barilovszky János asztalos pallér, Loith Mihály tatai asztalos pallér, Zatl János uradalmi kőműves pallér, Wanyek csákvári asztalosmester, Wentzl csákvári lakatos, Trimlauf József csákvári kovács, Noll József csákvári üveges, Schmitt József tatai rézműves, Zacharias Rieger bécsi tapétázó, David Mach bécsi kályhás. (P 189. II. 45. k., fol. 12, 19–20.)

26 Cs. *Dobrovits Dorottya*: Építkezés a 18. századi Magyarországon (Az uradalmak építésze). Művészettörténeti Füzetek 15. Budapest 1983, 32.

27 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 260.

28 A magyar fordítást *Détsly Mihálynak* köszönhetem.

29 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), pp. 105, 116; P 189. II. 1781–1789. (45. k.), 1782. fol. 3, 1783. fol. 4. A fürdőszoba, az ehhez szükséges kút és a csatorna kiépítéséhez 15 000 téglát volt szükséges. Az iratokban a két boltszakaszos helyiség néha mint „2 Baad zimmer” szerepel.

30 P 187. I. E. 1. 1777 (109. k.), pp. 208–209.

31 Grossmann József (1747–1785) Fellner Jakab segédje, majd utódja volt, és ebben a minőségében az Esterházy-féle építkezések folytatója, illetve felelőse. (Műv. Lex. II. 1966, 294–295.)

32 P 187. I. E. 1. 1777 (109. k.), p. 275.

33 P 187. I. A. No. 32, 47. fol. 16. – Még 1798-ban is annak a regisztrálására szorítkoznak, hogy „In der Herrschaftlichen Castel, zeiget sich zwar noch keine größere Verfallung, aber Wassereindringung in den schon verfaulten Mauerbänken werden solche von Jahr zu Jahr immer schlechter, gefährlicher und den Einsturz näher.” (Uo. fol. 38.) 1799-ben elrendelik az emeleti földem alapoz vizsgálatát. (Uo. fol. 44.)

34 P 187. I. E. 1. 1791 (117. k.), pp. 19, 23, 24, stb.; P 189. II. 70. k., p. 19.

35 Uo. pp. 64–65.

36 Uo. pp. 77, 81.

37 Uo. p. 108. Ehhez többek közt 14 000 falazótéglát irányoztak elő.

38 S 69. No. 1. (Böhm Ferenc, é. n.), No. 7. (Böhm Ferenc mérnök, 1797 szeptember), No. 21. (Böhm Ferenc, é. n.) – A csákvári színházról általában lásd *Staud Géza*: Magyar kastélyszínházak III. Budapest, 1964. 111–114. A könyv megírásakor a most tárgyalt első színház konfigurációját ábrázoló tervlapok nem voltak ismertek. Ezekről a színház összefüggésében is lásd *Hrenkó* 16. jegyzetben i. m.

39 Pietro Rivetti (1774–1827) Magyarországon elsősorban mint a Nemzeti Múzeumnak helyet adó egykori pálos kolostor könyvtártermében található mennyezetképek festője (1803) ismert. Színházdíszleteken kívül mást is készített az Esterházyaknak: gouache-festményeken megörökítette a csákvári kastélypark részleteit. Bankjegyhamisításért a szamosújvári börtönbe zárták. (Műv. Lex. IV. 1968, 78; *P. Kovács*: Beitrag zur Geschichte des Esterházy-Parks von Csákvár im 18. Jahrhundert, in: Alba Regia – Annales Musei Stephani, Regis X. Székesfehérvár 1969, 170–172; XVI–XXIV.; *Farbaky Péter*: Pálos könyvtár vagy nemzeti könyvtár? In: Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, Budapest 1991, 240–241, 243.)

40 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 541.

- 41 P 189. II. 70. k., p. 165.
- 42 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 25; P 189. II. 70. k., pp. 148–149. – Fizetése napi 2 forint volt, valamint a szerződés szerint megtérítik 85 forintnyi kiadásait.
- 43 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 198.
- 44 P 187. I. B. No. 6, fol. 475.
- 45 P 189. II. 1781–1789 (45. k.), pp. 112–115.
- 46 Gött Antal (?–1804) a tatai uradalom építészeként fejezte be pl. a tatai templom építését. Oltárterveket is készített. (Műv. Lex. II. 1966, 277.)
- 47 P 187. II. A. 1794–1798 (150. k.), 1798. márc. 15.; P 187. I. E. 1. 1795. (114. k.), pp. 272–274; P 189. II. 70. k., pp. 239–240.
- 48 P 189. II. 70. k., pp. 241–242.
- 49 S 69. No. 5. (é. n.); S 69. No. 16. (é. n.); S 69. No. 108 (1801); P 189. II. 70. k., p. 243. Az épület szélessége 7 öl 4 láb volt.
- 50 P 187. I. E. 1. 1795. (114. k.), p. 274; P 189. II. 70. k., pp. 242, 284–285.
- 51 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), pp. 280–280, 285–286; P 189. II. 70. k. pp. 248–249. – A kivitelezésben részt vett még Bauer (Pauer) István tatai üvegező és Rautner József győri fazekas. (P 187. II. A. 1794–1798 (150. k.), 1798. dec. 11.; P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), pp. 371–374.) Ugyanitt szó van a lakatosmunkák haladéka nélkül elkezdéséről, és arról, hogy ebben az épületrészben nem lesz árnyékszék. Fischer Simon és Szenander tatai lakatossal, valamint Radiei János tatai szobafestővel 1799. március 2-án kötötték szerződést. (P 189. II. 70. k., p. 279–281.) – Az építkezéshez szükséges kő és téglát Csákvárról és Bogláról, cserép a száki lerakatról érkezett. (P 187. I. E. 1. 1795. [114. k.] p. 349.)
- 52 Joseph Jankovszky rokona lehetett Michael Jankowsky Al-só-Ausztriában működő festőnek. (ThB XVIII. 1925, 389.)
- 53 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), pp. 370–371; P 189. II. 70. k., pp. 277–279.
- 54 „Zimmer No 9 Die Einfassung grau mit Rundstab verzieret, der Grund dessen Bordure violet verzieret, mit Buntfarben das Feld rötlich grau. Cabinet No 8 Grau in Grau. Das Friß blau das Feld mit Buntblumen eingefaßt [...] Zimer No 2 detto verzieret grau, rosenfarb von der Bordure veziert grau ohne Gold [...] Sollte aber den Thürn superporten anzubringen seyn, so sind auch diese mit Blumen, oder Arabesken zu mahlen. Zimmer No 1. Die Verstabung aus dem Grauen die Bordure rosenfarb geziert, und mit Blüml. Das friß violet, das Hauptfeld Perlfarb. Das kleine Cabinet im 1ten Stock neben dem Biliard auf Papier zu mahlen, mit einer kleinen Bordure. [...]”
- 55 P 210. I. a.) 1746–1810 (1. cs.), p. 420.
- 56 P 189. II. 70. k., p. 282–283. Jankovszky munkadíja 483 forint volt, ami egyéb kiadásai miatt 576 forintra emelkedett. Szállást és fűtést az uradalom biztosított.
- 57 P 187. II. A. 1794–1798 (150. k.) 1798. dec. 11.
- 58 1798 végén felmerült, hogy a kastélyt fedett folyosó révén kössék össze az új mellékszárnnyal és a színházzal; ehhez tervrajz és költségvetés is készült. (Uo.) Az 1798. november 4-i költségvetés alatt Gött Antal építómester és Jámor János ácsmester neve szerepel. A munkához 8000 db. téglát irányoztak elő. A terv ma már nincs meg. A következő évben a fenti bővítés elhalasztása mellett döntöttek. (P 187. II. A. 1799–1803 [151. k.] 1799. márc. 13.) Az ezután bekövetkező események a kastély fejlődésének más irányt szabtak.
- 59 Lásd 17. jegyzet.
- 60 P 197. Fasc. 48. (13. cs.) fol. 115–132.
- 61 Françoise de Roisin-ról lásd Le journal du Cte Maurice Eszterházy. Un témoin hongrois de l'époque de Charles X. Publié par J. Lucas-Dubretton, Budapest 1940
- 62 Buzási Enikő szíves közlése alapján.
- 63 Buzási 12. jegyzetben i. m. (1988) 88–90. Joseph Hickel festménye.
- 64 Benedikt Henrici szobrásznak eddig ausztriai működéséről volt csak adat a 18. század végéről. (ThB XVI. 1923, 415.)
- 65 P 187. I. E. 1. 1800 (115. k.), p. 213. Hainrici fizetése 500 forint volt.
- 66 P 187. I. B. No. 6, fol. 462, 458, 479. A kivitelező Blau Miklós polgári rézműves volt.
- 67 Uo. fol. 501. Hacsak félreírás mögött nem Ludwig Montoyer (1749–1811) németalföldi születésű bécsi építész neve rejlik. Tervezői közreműködése Csákváron a magyar szakirodalomban már felmerült. (Rados 1958, 87.)
- 68 Maximilian von Verschaffelt (1754–1818) Mannheimben és a párizsi akadémián tanult. 1801-től Bécsben élt mint Esterházy herceg építési főigazgatója. ThB XXXIV. 1940, 298–299.
- 69 P 187. I. B. No. 6, fol. 517.
- 70 Uo. fol. 472.
- 71 P 187. I. B. No. 6, fol. 514.
- 72 Uo. fol. 467.
- 73 Uo. fol. 498.
- 74 Uo. fol. 192.
- 75 Renate Wagner-Rieger: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970, 70; Géza Hájós: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien. Wien-Köln, 1980. 220. – Az általam áttanulmányozott iratokban felmerült egy hasonló nevű ember neve 1820-ból: Georg le fevre-ről, József főherceg alcúti uradalmának prefektusáról van szó. (P 187. I. B. No. 6, fol. 140.) Ha személye azonos a most tárgyalt hadmérnökkel, izgalmas spekuláció tárgya lehet pl. az alcúti park szerzőségének mai napig véglegesen le nem zárt kérdése. Albert herceg és az Esterházy család kapcsolatáról más összefüggésben van adatunk. Gróf Esterházy Kázmér Zólyom megyei főispán „1799-ben mint királyi ember vezetébe Albert tescheni herceget a ráczkevei uradalomba.” (Eszterházy 1901, 254.)
- 76 P 187. I. B. No. 6, fol. 488, 499, 502, 505, 512, 551, 532, 537–538, 547–548, 557, 572. Az építómester Zechmeister Lipót, az ácsmester Jámor János volt.
- 77 A munkát Nickl Lőrinc székesfehérvári kőfaragómester végezte, amihez rendelkezésére állt Trauenfelder építési felügyelő előrajza (P 187. I. B. No. 6, fol. 537–538; P 187. I. E. 1, 116. k., p. 239.).
- 78 Kivitelező Langwider József tatai kőfaragó mester (P 187. I. B. No. 6, fol. 547–548, 551).
- 79 P 187. I. E. 1. 1803. (116. k.), p. 344.
- 80 P 187. I. B. No. 6, fol. 575. A kivitelező Schlesinger András aranyozómester.
- 81 P 187. I. B. No. 6, fol. 181–184.
- 82 Uo. fol. 213, 216.
- 83 Uo. fol. 202.
- 84 Uo. fol. 176, 180. Az építómester Zechmeister Lipót Tatáról.
- 85 Uo. fol. 179–180.
- 86 Franz Gassler római tanultságú szobrász 1813-ban a bécsi akadémián állította ki „Flóra” c. alabástronszobrát. Lengyelországba is dolgozott. (ThB XIII. 1920, 238.)
- 87 P 187. I. B. No. 6, fol. 192, 230; P 187. I. E. 1. 1803 (116. k.), p. 524. Az 1808. aug. 6-án kelt szerződés értelmében Gassler fizetése 900 forint volt; havonta 60 forintot kapott, a maradék pedig a munka elvégzése után járt. – A kastélyon dolgozott ebben az időben Libert Paul belga szobrász és márványozó is, de itteni tevékenységét az iratok alapján nem lehet pontosan meghatározni. (P 187. I. B. No. 6, fol. 191, 206.)
- 88 P 187. I. E. 1. 1808 (81. k.), p. 308.
- 89 P 187. I. B. No. 6, fol. 181–184.
- 90 Uo. fol. 177. Langwider József költségvetése a kőfaragómunkához, 1809. március 18. Egyik tétele „98 laufende Schuh Gesims sanbt Fronton laut Zeichnung des H. Architect”.
- 91 Uo. fol. 222–225.
- 92 P 187. I. A. No. 26, fol. 164,
- 93 Hazai 's Külföldi Tudósítások 1810, 93–94, 142.
- 94 Jelenlét „a földindulás által az épületekben esett árok”-ról, Zechmeister építómester, 1810. Azonosíthatatlan irat kijegyzetelése a Révhelyi-hagyatékban (lásd 8. jegyzet) 2. doboz 5. Fasc. No. 15. fol. 9.
- 95 1814. I. félesztendő, 323.
- 96 P 187. I. B. No. 6. fol. 29–32.
- 97 Zádor–Rados 1943, 121–122, 261. Gróf Esterházy Móric közlése alapján.
- 98 Richard H. Kastner: Das Werk des Architekten Karl Moreau – die Konstruktionsgebundenheit als Wesensmerkmal der Baukunst. Alte und moderne Kunst XII. 1967, 92. sz. 8–15; Mario

Schwarz: Die Bedeutung des Gebäudes der Nationalbank für die Architektur des Wiener Klassizismus. In: Bericht über die Revitalisierung des Bankgebäudes in der Herrengasse. Wien 1992, 13–14. (Az utóbbi munka ismeretét Hajós Gézának köszönhetem.)

99 Zádor–Rados 1943, 162–165, 179, 324, 350, 380, és a 43, 176–179. sz. képek; Gottfried Holzschuh: Zur Baugeschichte des Fürstlichen Esterházyischen Schlosses in Eisenstadt. In: Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzenen. Eisenstadt 1995, 144–155; Valkó Arisztid: Moreau a kismartoni díszkert rendezéséről. A Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Évkönyve XVIII. Budapest 1956, 101–106.

100 Erdődy Ferenc: Adatok a somlói kastély építésének történetéhez. MV XXIV. 1980, 19–20.

101 Sisa József: „Bárki mit mond is, az Architectura törvényi csupa önkényen alapulnak” Széchenyi István építészeti érdeklődése. Művészettörténeti Értesítő XLI. 1992, 53–55.

102 Dr. Rados Jenő: Tata. Budapest 1964, 174.

103 Cs. Dobrovits Dorottya: Ganna. Plébániatemplom és mauzóleum. Tájak Korok Múzeumok kiskönyvtára 183. Budapest 1984

104 Moreau neve az építési iratokban először 1813 végén bukkant fel; ekkor azonban még csak apróbb munkákról volt szó. (P 187. I. A. No. 26, fol. 107.)

105 P 187. I. A. No. 26, fol. 92–93.

106 Révhegyi Elemér 1938-ban a tatai családi levéltárban végzett kutatásai során látott – feltehetően ebből az építés periódusból származó – „igen szép metszetek”-et. (Rados 1958, 227.) Ilyenek ma a Magyar Országos Levéltárban nincsenek.

107 P 187. I. B. No. 6, fol. 15, 24, 135.

108 Uo. fol. 86.

109 Uo. fol. 316, 394. stb.

110 P 187. I. B. No. 3, fol. 14.

111 Károlyi Antal: Engel Ferenc szerepe az Ürményi-család valói építkezéseiben. Művészettörténeti Értesítő V. 1956, 150–157. (E munkában szerepel először dokumentummal alátámasztva, hogy Engel „Esterházy Miklós építőmestere volt Csákváron”); Műv. Lex. I, 1963, 624; Sisa József: A Könyvtár és a torony építése. In: Takács Imre (szerk.): Mons Sacer 996–1996. Pannonthalma 1000 éve II. Pannonthalma 1996, 145–161.

112 Ez idő tájt egy más esetben – bécsi épületeinél végzett munkáknál – Esterházy Miklós ezt így fogalmazta meg: „Ich muß noch hinzusetzen daß Herr Engel bey allen Gegenständen von etwas mehr gewicht die einverständniß mit Monsieur Moreau in kein Fall ausser Augen lassen soll”. (P 187. I. 1. No. 26, fol. 95.)

113 Zádor–Rados 1943, 166–167, 179; Borbíró Virgil: A magyar klasszicizmus építészete. Budapest 1948, 76; Rados 1958, 87–88.

114 Rados 1958, 27–28.

115 P 187. I. B. No. 6, fol. 328.

116 Uo. fol. 349–350. Ácsmester Jámor János. Építéséhez 36 000 db. téglára volt szükség. (Uo. 381).

117 Uo. fol. 362, 390

118 Uo. fol. 416, 418–420.

119 Uo. fol. 376.

120 Uo. fol. 385.

121 Uo. fol. 382.

122 Uo. fol. 266, 423, 457. 1819-ben kezdik építeni a nagyméretű kocsizót a kastélytól nem messze; tetejének hossza 23 öl, szélessége 5 öl 3 láb, és 33 sóskúti kőből készült pillér tartja. (Uo. fol. 291, 293.) Külön érdekesség az a néhány kimutatás, amely József főherceg alsótti kastélyáról készült 1820-ban (Uo. fol. 37–38). Minden bizonnyal a munkadíjakról és az anyagárakról tájékoztatták a csákvári kastély építőit.

123 Uo. fol. 280.

124 Uo. fol. 154.

125 Uo. fol. 46. Steindl Alajos tatai asztalos. Egy másik, Molnár Mátyás tatai lakatostól származó irat 60 fabábot említ. (Uo. fol. 45.)

126 Uo. fol. 251–256. A tervezett összes költség 8473 forint 14 krajcár.

127 Uo. fol. 78.

128 Uo. fol. 70–71.

129 Uo. fol. 131. A szobrász 500 egyezményes értékű forintot kért érte, amit az elszámolásban 450 forintra csökkentettek. – Schmelzer (1791–?) akadémiai képzettségű bécsi szobrász egy 1823. február 25-i útlevél-jegyzőkönyv tanúsága szerint egy évre utazott gróf Esterházy Miklóshoz. (Klasszizmus in Wien, Architektur und Plastik. Kiállítási katalógus. Wien 1978, 171.)

130 Uo. fol. 139, 143. Költségeit 700 forint 1 ½ krajcárra becsülték. (Uo. fol. 126.)

131 Uo. fol. 14. Ezek kifaragását homokkőből Meitz György székesfehérvári szobrász végezte 120 forintért. (Uo. fol. 16, 23.)

132 Uo. fol. 167.

133 P 187. I. B. No. 6, fol. 150–151.

134 Lorenzo Sacchetti (1759–1833) színpadkép-készítő és dekorációfestő volt Bécsben, aki Itáliában is sokfelé működött. Valószínűleg Moreau irányításával dolgozott akkor is, amikor a bécsi Apollo-Saal falképeit készítette. (ThB XXIX. 1935, 289; 129. jegyzetben i. katalógus 130.)

135 P 187. I. B. No. 6, fol. 117–118, 306–318, 394.

136 Uo. fol. 117–120. A Csákváron végzett munkáért Sacchetti 6646 forintot számolt el.

137 „La volta eseguita con gran comparti, ed ornamenti in chiaro oscuro finto Alabastra, come pure il Cornicione, e l’Architrave intagliati, il Freggio con festoni etc., compressi li 4 ornamenti in rilievo delle quattro Porte principale nelle 2. Laterali della Sala.” (Uo. fol. 316.)

138 Uo. fol. 118.

139 Uo. fol. 318. „Per il Teatro. Per la rapresentazione – Li prediucj delle piccole Città. Alargato ed alzato il prospetto della stanza, alzati li 6 Telavi appartanenti alla stesso – dipinte tré case con fenestre praticab: Dipinto la parte superiore del Portale, alargata la cortina. – Per l’Opera. La Famiglia Svizzera. Tré Prospetti che formano una campagna trá Scogli due Case con Fenestre praticabili.”

140 Uo. fol. 3.

141 Détsy Mihály fordítása.

142 P 187. I. B. No. 6. fol. 321–323.

143 Uo. fol. 253.

144 Uo. fol. 248.

145 Uo. fol. 375–377, 389, 421.

146 Uo. fol. 30.

147 Uo. fol. 253.

148 A francia háttérhez lásd Allan Braham: The Architecture of the French Enlightenment. Berkeley and Los Angeles 1980 – A Moreau-féle kismartoni terv előképei közül a legfontosabb Ledoux-munkák a kolosszális homlokzati oszlopsorú Hotel d’Uzes és még inkább a besançon-i színház (megnyitva 1784-ben); valamint – a mellékpavilonokhoz – a külvilág felé félgömkupolás óriásfülkével és előtte oszlopsorral néző párizsi Hôtel Guimard (1770). – Egy másik magyarországi aspektushoz lásd Winkler Gábor: A „forradalmi építészeti” képviselői az Esterházy család szolgálatában. In: Tanulmányok Csatka Endre emlékére. Szerk.: Környei Attila és G. Szende Katalin. Sopron 1996, 225–241.

149 Sisa József: Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítészethez. Ars Hungarica VIII. 1980, 103–104.

150 P 186. I. A. 4. (2. cs.)

151 Esztáry 1846

152 Eszterházy 1899, 162.

153 Joseph Klieberrel, a korszak vezető bécsi szobrászával foglalkozó irodalom úgy tartja számon, a művész dolgozott Csákvárra, Esterházy Miklós számára. („... mehrere ‘Basreliefs’ und ‘Statuen’, aus Sandstein, für Nikolaus Grafen Esterházy”, Dr. Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich XII. Wien 1864, 94.) Az építési iratokban közreműködésének nincs nyoma. Lehet, hogy ezek a – valójában márvány – szoborművek voltak csákvári alkotásai. Az 1826-os leltár megemlíti két kerek bronzportrét is. Valószínűleg az udvari homlokzat domborműveiről van szó, melyek ezek szerint csak ezután kerültek a helyükre.

154 Az 1827-ben édesanyjával Franciarságban utazgató húszesztendős Esterházy Mór is feljegyezte naplójában, milyen hasonlóságot fedezett fel a compiegne-i kastély és szülei csákvári kastélyának díszudvara között: „L’on apperçoit de

toits que du coté de la cour, qui est un carré parfait, assés grand, rappelant beaucoup la cour de Csákvár, avec la différence que les deux corps de logis latéraux sont de la même hauteur que celui de milieu, et qu'il n'y a pas de pavillons aux extrémités, comme chez nous." (Lásd 61. jegyzet, i. m. 33.)

155 Csatáry 1846, 530.

156 *Vahot Imre*: Úti emlények. (Rátót. – Veszprém. – Eskü. – Palota. – Székesfehérvár. – Zámolyi csata. – Csákvár. – Alcsút.) Pesti Divatlap 1845, II–IV. n. év, 1181.

157 Csatáry 1846, 529.

158 Magyar Nemzeti Galéria, Adattár: 16450/64. – Ybl Miklós tervhagyatékában az azonosítatlan templom- és kápolnatervek között a csákvári templom szempontjából szóba jöhető nem találtam. (Budapest Főváros Levéltára: XV. 331.)

159 *Farbaky Péter*: A főté templom. In: Ybl Miklós építész (1814–1891) A Hild–Ybl Alapítvány kiállítása. Katalógus, szerk. Kemény Mária és Farbaky Péter. Budapest 1991, 23–32.

160 *Rómer Flóris*: A Bakony, természetrajzi és régészeti vázlat. Győr 1860, 59.

161 *Ybl Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956, 157–158. – Mint-hogy Ybl Ervin nem ismerhette a csákvári kastély részletes építéstörténetét, Esterházy Miklós és Ybl Miklós levélváltását – fenntartással – a csákvári plébániatemplomra értelmezte. Ily módon feltételeken ugyan, de Yblt jelölte meg az átépítés tervezőjeként, elismerve, hogy a templom idegenszerű stílusa eltér Yblétől.

162 *Eszterházy* 1899, 166–167.

163 *Károly* 1899, 283.

164 *Károly* 1899, 280.

165 Magyar Életrajzi Lexikon I. Főszerk.: *Kenyeres Ágnes*. (3. kiadás). Budapest 1981, 450.

166 *Staud* 38. jegyzetben i. m. 114. Az eredeti díszletek és ruhák azonban még 1944-ben is megvoltak.

167 *Für* 4. jegyzetben i. m. 45.

168 A kastély háború utáni sorsáról, az azóta bekövetkezett változásokról elsősorban Perus Tamás, a csákvári kórház gondnokságának munkatársa tájékoztatót, amiért köszönetemet fejezem ki. A kastélyról írt cikke: *Perus Tamás*: A csákvári Esterházy-kastély. Élet és Tudomány 1992, 1009–1010.

169 *Farkas Gábor*: Az agrárátalakulás néhány kérdése Fejér megyében. In: Fejér megyei történeti évkönyv IV. Székesfehérvár 1970, 303.

170 Felújítás előtti állapotáról fényképek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtárában: 40.784 (5 db. fénykép)

171 Országos Műemlékvédelmi Hivatal tervtára: 857–861, 2206–2210, az egykori színházról fotó- és tervdokumentáció 29.045; ugyanitt tervdokumentációk a későbbi helyreállításokhoz és átalakításokhoz; MV II. 1958, 238; *Ferenczy Károly*: Kastélyok felhasználása és helyreállítása, in: Magyar Műemlékvédelem 1949–1959. Budapest 1960, 61. Az épület felújítási munkáiról iratok és tervek a csákvári kórház (kastély) gondnokságán is.

172 *Dr. Hornyánszky Károly*: A Fejér megyei kórház története 1900–1972. Székesfehérvár 1974, 44.

173 Műemlékjegyzék. Országos Műemléki Felügyelőség, Budapest 1960, 172.

FÜGGELÉK

I. A csákvári színház leltára, 1795

P 189. II. 70. k., p. 119.

Inventarium

Uiber alle Bewöglich- und unbewögliche Sachen in dem Csákvärer Theater

- 1 Sall-Cortina mit 10 Coulissen.
- 1 Zimer Cortina mit 8 d"
- 1 Dorf-Cortina mit 12 d"
- 1 Cabinet Cortina mit 8 Aufgespannten Cou.
- 1 Platz-Cortina mit 10 Coulissen.
- 1 Meer Cortina.
- 1 Garten Cortina mit Coulissen.
- 1 Erste Cortina noch nicht ganz fertig.
- 1 Bauer Zimmer mit 6 Coulissen noch nicht ganz gemahlen.
- 1 Seiten von einen Bauern-Hauß.
- 1 Seiten eines Burgers Hauß.
- 1 Illuminirter Garten Cortina mit 4. Coulissen und einer Statuae.
- 1 Sacrifiz Altar.
- 1 Hinbörn Thür Prospect.
- 1 Bild mit einer Ramm.
- 1 Transparente Tempel.
- 1 Grün gemahlenes Canape von Holtz.
- 1 Heimliche Cabinett-Thür
- 1 Gemahlener Stafl.
- 6 Rothe Thücher
- 8 Blaue Luft.
- 2 Tisch in Cabinettern.
- 2 Kleider-Rechen.
- 2 Wand-Spiegln.
- 7 Wolken.
- 6 Cortina-Waltzen.
- 3 Souffitee Waltzen.
- 24 Coulissen Latern.
- 24 Coulissen Wagen
- 2 Waltzenwagen die Coulissen veränd.
- 1 Maschin um Tag und Nacht zu machen.
- 40 Blechene Lampen zu dieser Maschin.
- 1 Maschin um zu verschwinden.

- 1 Soufflar-Dach.
- 72 Blechene Beichter.
- 8 Pulten in dem Orgester
- 1 Lange Banck u: Schamerl d"
- 1 Gemahlener Wasserfahl.
- 4 Hölzterne Stellaschen zur Illuminat.
- 8 Vergoldte hölzterne Wandt-leicher
- 8 Gefütterte Bänck mit rother Leinwand
- 12 Ordinari Bänckh.
- 12 Coulissenlaitter zu die Leichter aufhang.
- 2 Hölzterne Gaitter Silberfarb ang.
- 18 Säßl in die Logis.
- 3 Latern.
- 3 Fenster forhäng v grünen Tuch.
- 3 Thüren forhang d" d"

Csákvár li 30 Ottobre 1795

Tutto il mobile esatamente e cosi scritto.

Io Pietro Rivetti mp. Pittore.

II. A kastély leltára, 1880

P 197. Fasc. 48., fol. 115–132.

Megjegyzés: A leltár külön rovatban feltünteteti az egyes tételek értékét; ezeket elhagytam. Ugyancsak kihagytam a leltárból a kerti épületeket és két, nem a kastélyegyüttes valamely helyiségére vonatkozó tételt.

Verzeichniß und Abschatzung

Sammtlicher in der Herrschaftlichen Castelle zu Csákvár vorfindigen Mobilien, die sich nach Ableben Sr Excellenz des ss. H. Grafen Johann Eszterházy von Galantha allda befunden haben.

In Frauen Zimmer

- 2. Bett Stadt von Eichen Holz
- Bey einer 5. Eiserne Vorhang Stangl
- 2. Bett Vorhäng von weis, und grün Canafaß
- 1. Fenster d" d" d"
- 1. Kasten sammt aufsatz von Eichen Holz

2. Schublad Kasten von weichen Holz
2. Tisch d"
1. Tischl von harten Holz
2. Fuß Schamerl
1. Grünes Begeel Tuch
1. Kleider Rechen
1. Wärm Schachtel mit untersatz von Eisen
2. Sand Trügerl
2. Schreib Zeug
1. Lavor
1. Wasser Krug
2. Nacht geschirr
1. Leib Stuhl sammt Topff

In der Garderobe

1. Grosser Kasten von weichen Holz
1. Genähdter Fuß Teppich
1. Grauer Mantel Sack
1. Carrhandl worin geknüpte Seiden
4. Verschiedene Stöcken
4. Kärbel
1. Blechene Schachtel
2. Alte Carrhandl
1. Verschlagl mit Illuminirte Kupferstich
1. Tambour
1. Schublad Kasten von weichen Holz
1. Aufsatzl mit grünen Tafet Vorhäng worinn Corhocdien Bücher sind
1. Kasten von Harten Holz mit 1A Schubladl
1. Tisch von weichen Holz
1. Blechene Schatkl zur Mahlerey
1. Kasten von weichen Holz
2. Rahmen

In der Garderobe

1. Optic Kasten mit 22. Vorstellungen
5. Laquierte Tazen
2. Cheridon
1. Klöckl Polster
1. Polster von Ziz
1. Lavor sammt Kandel von Argene Haché
1. Nacht Lampen von Messing
2. Stück Gläser sammt Aufsatz
1. Spinn Rad
1. Kipferne Thee Kessel
2. Schüssel von Holz. Schwarz Lacquierte, mit Gold
2. Vier Eckigte Tazen
2. Fenster Vorhang v Grünen Canafaß gestreiften
2. Vier Eckigte Tazen

In der Retirade

1. Retirad Kasten sammt Topff
1. d" Polster
1. Wand Sellerle
2. Pomporri Dögl
1. Schallen von Porzellain
1. Tisch von Harten holz
1. Bidet
4. Nacht geschier
1. Fenster Vorhängel von Blauen Tafet

In Anleg Cabinett

- Ein Spalier ist Grau mit 12 Gemahlene Kupferstich
1. Toilet Kasten von Türkischen Haselnuß weiß bemahlen
 1. Friser Sessel
 2. Sessel von Caron
 2. Pomporri Dögel
 1. Häng Later sammt Schnurr und Quasten
 1. Feuer Hund von Tompack
 1. Schaufel d"
 1. Schürhaagen d"
 1. Feuer Zaug d"
 1. Korb auf 4. Fuß, der überzug v grün Canafaß

1. Fuß Schamerl
1. Schreib Zeug von Totischer geschier
3. Stein Blatl

In Schlaf Zimmer

- Die Spalier ist grün und weis gestreifte Moar
2. Bettstadt v. Hartenholz weis und blau angestrichen sammt Eisen
 1. Bett Vorhäng sammt Baldachin v blau und weis gestreifte Moar
 1. Bett Vorhang von Niederländer Gölßen Gaarn
 1. Couverth deken von Mour
 4. Arm Sesel d"
 4. Kleine d" d"
 1. Chaise longue mit 3. Pölster von Moar
 2. Thür Vorhäng v Moar
 2. Fenster d" von Moar
 2. Pölster von Ziz
 1. Decken d"
 1. Grosse Wand Uhr
 1. Stockel Uhr
 1. Coumoth Kasten von Türkische Haselnuß mit einer Blatten von Marmor
 1. Ausgestopfte Canari Vogel sammt Postament u Stütz Glaß
 1. Fuß Schamerl von Mour
 2. Becher von Stein
 1. Porzellain Topff mit Potpourri
 1. Schaffel von Porzellain
 1. Schreib Zeug von Argent Hacher
 1. Olarien Bild von Alabaster in Feuer vergoldt
 1. Häng Latern sammt Schnur und quasten
 2. Bett Kastl v Türkisch Haselnuß mit Marmorstein Blatten
 1. Schreib Tisch
 6. Flascheln von Indianischer Vilae
 2. Spanische Wand
 1. Schublad Kasten von Türkischer Haselnuß Holz
 4. Acht Eckigte Schachtel mit 5. Trüger, die Marck drin v Berlmutter
 2. Vier Eckigte do von Vilae
 1. Caffee Becherl d"
 1. Ciochullade d" d"
 4. Sand Trügerl
 1. Hand Leuchter von Porzellain
 3. Tischl von Harten holz
 1. Grosser Wand Spiegel
 1. Bett überzug von weissen und blauen Canafaß
 1. Chaise Longue überzug
 8. Sessel überzug
 1. Korb auf Tischl gestellt
 4. Arbeits Korbel
 1. d" d" ord
 2. d" Carrhandl
 1. Blende von Grünen Tafet
 6. Caffee decken von Past gemahlene

In Schreib Cabinett

Ist Blau ausgemahlen

1. Sopha von Blauen Atlaß mit Pölster
4. Sessel d"
1. Fenster Vorhäng von Blauen Tafet sammt Schur und Quasten
1. Thür Vorhäng d" d" d"
1. Fenster do von Thimtuch
2. Wand Spiegel
1. Hand Latern Feuer vergoldt sammt Schnur u quasten
1. Eingelegtes Tisch, Beschlag in Feuer vergoldt mit Einrichtung
1. Flaschl auf ein Camin von Indianischen Porzellain
1. Runde Tischl von Haselnuß holz worauf ein Porzellain stehet
6. Caffee Schallen
6. Ciochollade Becher
1. Thee Büchsen
1. Milch Kandel
1. Runde Schallen
1. Zucker Büchsen v Tompack

2. Camin Feuer Hund d"
1. Schaufel d"
1. Schürhaagen d"
1. Feuer Zang d"
1. Portrait des Kaisers Joseph von Alabaster das Rhamel Brons
1. d" des Pabst
1. Barometer
9. Blau gestreifte überzug
2. Sand Trügerl
1. Brustuck von Pabst von Alabaster mit Sturz glaß
6. Körberl von Argent Hachee

In Compagnie Zimmer

- Ein Spalier ist von Chineßer Papier
3. Fenster Vorhäng v Caton mit Bordure, Schnur u. quasten
 2. Thür d" d" d"
 6. Arm Sessel d"
 8. Klein d" d"
 2. Chanape sammt Pölster d", 1. Chaise Longue 1 Canape
 2. Fuß Schammerl, 1. der als Sessel dienet
 1. Divan weis angestrichen mit 20. Pölster
 1. Überzug von Grün gestrichen Canafaß
 2. Trümeau Tisch von Marmor Stein
 2. Wand Spiegel
 1. Portrait S' Gnaden H. Grafen von Alabaster; Rahm in Feuer vergoldt
 1. Spiel Tisch
 1. Schreib Tisch
 1. Kleines Arbeits Tisch von harten Holz
 2. Hand latern sammt Schnur und quasten
 2. Camin Schirm
 2. Feuer Hund von Tompack
 1. Schaufel d"
 1. Schürhaagen d"
 1. Feuer Zang d"
 1. Sand Trücherl
 21. Überzug von weis, und grün gestreiften Canafaß
 1. Vogelhaus mit Spiegel
 2. Schrauf Zwieger von Eisen
 2. Arbeits Tisch mit Leisten von Türkisch Haselnuß Holz
 1. Glöckl

In der Caffee Kuchl

1. Kasten von weichen Holz oben mit Blech überzogen
2. Tischl
1. Caffee Mühl von Eisen
1. Kupferne Caffee Kandl
1. d" Thee Kessel
1. d" Rauch Pfann
2. Brod Röstl
1. Zucker Messer
1. Blasbalg
1. Feuer Schaufel
1. d" Zang
2. Gluth Pfann
1. Ciocollade Kandl von Kupfer

In Gang

2. Wand Latern

In Vor Saal

6. Wand Leuchtern von Holz antique Art
4. Canapee von Eisen d"
2. Tisch von weichen Holz
1. d" kleines
1. Rundes Khül Wandl von Kupfer
1. Schwenck Kessel
1. Lasch Herndl
1. Lang Latern
1. Wasser Flaschen von Kupfer
1. Einkhül Kessel d"

In Credenz Kasten

- Gläser überhaupt
9. Wermuth und 1. Senfft Krügerl v Porzellain
 2. Bundsch Löffl
 1. Ledernes Futral von 1. Tazen v Glaß und 1. Karfindl
 8. Wind Gläser
 3. Einkhül Kessel von Blauen Glaß
 3. d" Totischer geschir
 4. d" von Argene Hachee mit Blauen Glaß
 4. Salz Fassl d"
 2. Aufsatzl mit Essig und öhl Glassl
 15. Salz Fassl
 6. Verschiedene Körbl
 2. Transchier Teller
 1. Rechand von Argent Hachee
 2. Wasser Kruch

In Speiß Saal

- Die Spalier ist Niederlander Papier
1. Tafel Tisch mit 12. Blettern
 24. Sessel von grünen Leder
 2. Teppich von Grünen Tuch
 2. Eingelegte Eck Kastl mit Blatten von Marmorstein
 4. Spiel Trügerl sammt 8. Spiel Kärbrl v Rosen Holz in Schwarzen Leder mit Marck
 2. Schwarz Laquierte Spiel Taazen
 1. Schaach Spiel
 1. Lotto d"
 1. Capuziener d"
 1. Bokerl d"
 2. d" dergleiche
 1. Parter Spiel sammt Steine
 1. Marck zum Triset Spiel von Elfen Bein
 1. Schachtl mit Runden Spiel Marcken
 1. Domino Spiel
 2. Teppich von grünen Tuch
 1. Trik Trak Tisch sammt Steiner und 2 Leuchter weise Compa.
 1. Forte Piano
 1. Schammerl zu die Notten
 2. Hang Laterne sammt Schur und Quasten
 2. Feuer Hund v Tompack
 1. Schaufel d"
 1. Feuer Zang d"
 4. Sand Trügerl
 1. Spanische Wand mit glaß Fenster
 12. Bilder an der Wand

In Tract Hoch Gräflichen Gnaden des Grafen

In Compagnie Zimmer die Spalier ist Chineses Papier u. Mahlerey

3. Fenste Vorhang mit Bordure und Quasten
2. Thür d" d" d"
3. Canapee sammt Pölster d"
6. Arm Sessel d"
7. Kleine d"
2. Wand Spiegel
3. Tromeau Tisch v Marmorstein darauf 2. Caffee Serviz
6. Caffee Schallen Wiener Porzellain
1. Ciocollade Kandl
2. Milch d"
1. Spiel Tisch
1. Eingelegttes Schreib Tisch
1. Kleines Tisch von Haselnuß Holz
1. Schirm mit Chyneser Tügerl
2. Häng Laterne sammt Schnur und Quasten
2. Feuer Hund v Tompack
1. d" Zang d"
1. Schaufel d"
24. Überzug von Canafaß auf Canapee Sessel und Pölster
6. Sand Trügerl
2. Caffee Schallen Mainheimer Porzellain
2. Ciocollade Becherl
1. Caffee Kandl

2. Milch Kandi
1. Thee d"
1. Zucker Aufsatzl

In Schlaf Zimmer
ist Blau ausgemahlen

1. Bettstand weis, und Blau angestrichen
1. Couverth decken von blauen Leinwand mit Bordüre
1. Baldachin sammt Vorhäng d" d"
2. Fenster Vorhäng mit Schnur u quasten d" d"
2. Thür d" d" d" d"
1. Canape sammt Pölster von blauen Leinwand mit Bordüre
4. Arm Sessel d" d"
4. Klein d" d" d"
1. Wand Spiegel
1. Schublad Kasten von Türkischen Haselnuß Holz die Blatten von Marmorstein
1. Choumoth Kasten d"
1. Nacht Kastl v Türkischen Haselnuß Holz
1. Schreib Tischl
12. Indianische Caffee Schallen
2. Potpourri Schällen von Porzellain
2. Stock Uhre
1. Hang Latern sammt Schnur und Quasten
11. Überzug von Canafaß auf Sessel Canape, und Pölster
4. Sand Trügerl
1. Bücher Kasten
1. Rößl Uhr

In Schreib Cabinett
ist Grün ausgemahlen

1. Fenster Vorhäng von Saftgrün Tafet mit quasten u Bordüre
1. Thür d" d" d"
2. Wand Spiegel
2. Häng Latern Feuer Vergoldt sammt Schnur u Quasten
1. Sopha sammt 5. Pölster von roth und weis gedupfte Athlaß
4. Sessel d" d" d"
1. Portrait des Kaysers Josephs v Alabaster, Rahm Feuer vergoldt
1. d" Pabst d" d"
1. Barometer
1. Schreib Tisch von Türkischen Haselnuß Holz
2. Blumen Kärbl von Alabaster
2. Feuer Hund von Tompack
1. d" Zang d"
1. Schaufel d"
1. Schürhaagen
10. Überzug v Canafaß auf Canapee Pölster und Sessel
1. Tischl das gestelt von Holz oben mit Bandl überzogen
2. Sand Trügerl
1. Stock Uhr mit Alabaster Figur
1. Nacht Lampen v Stein mit Schreib zeug von Silber
1. Camin Schir

In Anzieg Cabinett

1. Toilet von Türkischen Haselnuß Holz
1. Frisier Sessel von Caton
2. Kleine d" d"
1. Trügerl von rothen Marmor Stein
1. Wand Spiegel
2. Feuer Hund v Tompack
1. d" Zang d"
1. Schaufel d"
1. Schürhaagen d"
1. Violin
2. Schublad Kasten von weichen Holz
1. Sand Trügerl
2. Basserl mit Futrall

In Musick Zimmer

28. Illuminierte Kupferstich an der Wand
1. Gewör Kasten sammt Vorhäng
2. Bügel Tuch nit Silber mondirt v Hamerl in Wien

2. Schrot Stutzen von klein mit Messing mondirt
4. Vogel Flinten mit doppelten Wapp Silber mondiert
4. d" d" mit Silber mondiert mit auswendig getzogene Röhren
12. d" mit Messing mondirt
1. Türkische Büchsen mit Silber ausgelegte Lauf
- Ordinari Schroth Stutzen 6. und Teplitzer Schroth Stutzen 6. sind noch Wienn gesendet mit 12 Futrallen und 2. Kartutschen
1. Paar mit Silber mondierte Pistollen auf die reife eben auch in Wienn
1. d" Pistollen mit doppelten Laufen
1. d" lange do mit Silbernen Blatten
1. d" Pistollen mit Messing beschlagen mit Gräfl Wappen
17. Thick Lederne Flinten Futrallen
2. d" d" Kartusch
1. Pack Hund Rehm
3. Jagds Sessel
2. Kügel Stutzen mit Messing mondiert v Cassauer Zelner
2. d" d" d" d" Marcken Zelner
2. d" d" mit Stagel d" Anton Klein
5. Kleihnen Patron Büchsten mit 210. Patronenn
1. Alte Ritter Deges
1. Auf dem Boden Monsguette mit Bajonetten

In der Retirade

- ist ausgemahlen
1. Retirad Kasten mit Pölster
 1. Bidet
 1. Tisch von harten Holz
 2. Stellerln
 2. Potpourri Topf
 1. Fenster Vorhang von Blauen Tafet

In Kammerdiener Zimmer

1. Bett Stadt von Eichen Holz
2. Tische von weichen Holz
1. Kleider Rechen
1. Warm Schachtl mit untersatz von Eisen
1. Schreib Zeug von Rosen Holz
2. Bett Vorhang 1. Fenster Vorhang von gestreiften Kanafaß
2. Wasser Kruch 1. Lavor

In der Garderobe des ss. H. Grafens

3. Kutscher Peitschen
1. Garderobe Kasten von weichen Holz
1. Schublad d" von Eichen Holz
1. Bücher Stellass mit grünen Tafet Vorhang mit verschied. Bücher
1. Compass
1. Fenster Vorhang von grün gestreiften Kanafaß
1. Kasten von weichen Holz

In Gang

2. Wand Latern
1. Klocken d"
1. Tisch von Weichen Holz zum abwaschen

Tract Rechts Gast Zimmer

in Ersten Gang

Kammer Diener Zimmer

1. Bett Stadt von Harten Holz
1. Schublad Kasten von Eichen Holz
1. Kasten Bett weis und grün gemahlen
1. Tisch von weichen Holz
1. Bett Vorhang von Grün gestreifte Kanafaß
1. Fenster d" d" d"
1. Lavor
1. Wasser Krugl
1. Kleider Rechen
1. Schreib Zeug

In Neben Zimmer

1. Bett Stadt von harten Holz
1. Bett Vorhäng von Caton sammt Couverth decken

2. Sessel

- 1. Tisch von Harten Holz
- 1. d" Kleipern
- 1. Nacht Kastl
- 2. 1. Kleider Rechen und 1. Sand Trügerl

In Anzieh Cabinet

Spalier ist grau gemahlte Leinwand

- 1. Toilet Kasten von Türkische gemahlte Haselnuß Holz
- 1. Frisier Sessel von Caton
- 2. Kleine d" d"
- 2. Feuer Hund von Tompack
- 1. d" Zang d"
- 1. Schürhaagen d"
- 1. Schauffel d"
- 2. Sand Trügerl

In Schreib Cabinet

Die Spalier ist gelb geblümete Leinwand

- 4. Sessel von Caton
- 1. Eingelegtes Tischl
- 2. Sand Trügerl
- 2. Feuer Hund v Tompack
- 1. d" Zang d"
- 1. Schauffel d"
- 1. Schürhagen d"

In Schlaf Zimmer

Ein Spalier ist Blau geblümete Leinwand

- 2. Bett Stadt von Harten Holz
- 2. d" Vorhäng von Blau gestreiften Canafaß sammt Couverth decken
- 1. Chaise Longue von gestreiften d"
- 2. Arm Sessel
- 5. Kleine Sessel
- 1. Tischl von Haselnuß Holz
- 1. Schreib Kasten von Kerch Baum
- 1. Bett Kastl
- 1. Häng Spiegel mit vergoldte Leistl
- 2. Sand Trügerl

In der Retirad ist ausgemahlen

- 1. Retirad Kasten
- 1. Tischl v weichen Holz
- 1. Bidet

In Zimmer des H. Pfarrer Damian

Ein Spalier ist Blau geblümete Leinwand

- 1. Bett Stadt von Harten Holz
- 1. Bett Vorhang von Canafaß
- 2. Sessel
- 2. Schublad Kasten von weichen Holz
- 1. Tisch
- 1. Nacht Kastl
- 1. Schreib Zeug
- 1. Lavor
- 1. Wasser Kruch
- 1. Sand Trügerl
- 1. Retirade

In Gang

- 2. Wand Latern

In Biliar Zimmer
ist Grün ausgemahlen

- 1. Biliar überhaupt
- 6. Kreuz Leuchter
- 18. Wand d"
- 1. Chanapee von Eichen Holz
- 1. Hausel Spiel mit grün Tuch
- 1. Wand Latern

In Zimmer der Gräfin Josepha

Die Spalier ist geblümete Leinwand

- 1. Bett Stadt von Eichen Holz
- 1. Bett Vorhäng von Caton mit Couverth decken
- 1. Chanapee d"
- 2. Arm Sessel d"
- 4. Kleine d" d"
- 2. Schublad von Eichen Holz
- 1. Kleider Kasten von weichen Holz
- 1. Eigelegtes Aufsatz Kastl
- 1. Toilet Kasten
- 1. Schreib Tisch von Haselnuß Holz
- 1. Spiel Tisch von Harten Holz
- 1. Hang Spiegel
- 1. Bett Stadt von Eichen Holz mit Eisen Bägen
- 2. Lavor
- 1. Schreib Zeug

In Zimmer der Zophia

Ein Spalier ist weis und blau Leinwand

- 1. Bett Stadt von weichen Holz
- 1. d" Vorhang weis und grün gestreifte Kanafaß
- 1. Schublad v weichen Holz sammt aufsatzl
- 2. Tisch von Harten d"
- 1. Wasser Kruch

In der Retirade

- 1. Retirade Kastl
- 1. Kleider Rechen
- 1. Stück Schraagen

In Gang

- 1. Hang Uhr
- 1. Lampen von weisen glaß
- 1. Wald Latern

Caffee Kuchl

- 3. Laquierte Taazen
- 1. Blaß-balch
- 1. Caffee Kastl von weichen Holz
- 2. Tischl
- 2. Feuer Zeug
- 1. Schauffel
- 1. Gluth Pfann
- 1. Caffee d"
- 1. Thee Kandl von Porzellain
- 2. Kupfer Kannen

In der Retirade

- 1. Bidet
- 1. Retirade Kastl
- 1. Kleider Rechen

(Tit.) H. Grafens Nickolaus
Kammer diener Zimmer

- 1. Garderobe Kasten
- 1. Wasser Kruch
- 1. Lavor
- 1. Tisch von weichen Holz
- 1. Schublad Kasten d"
- 2. Fenster Vorhang v Canafaß
- 1. Bett d" d"
- 1. d" Stadt von Harten Holz

In Vorzimmer

- 1. Lavor
- 1. Kleider Rechen
- 1. Tisch von weichen Holz
- 1. Aufsatz Kastl von Harten Holz
- 1. Schublad d" von weichen d"
- 1. Garderobe d"

Schlafzimmer und Anleg Cabinet des ss. H. Gr. Nikolaus

1. Wand Spiegel
1. Sand Trügerl
1. Zimmer Klöckl
2. Nacht Kastl von Nußbaum
1. Tisch d"
1. Schreib Kasten d"
4. Sessel von harten Holz sammt Pölster
1. Rast Bett sammt zwey Pölster
2. Bett Vorhäng v weichen Muschelin sammt decken
1. Bett Staddt von Harten Holz
1. Eingelegtes Tischl
1. Toilet Kastl

In Compagnie Zimmer

1. Sand Trügerl
1. Lampen v weissen Glaß
1. Die Rachm von dem Portrait der G. Frau Gräfin
1. Wand Spiegel
3. Tisch harten Holz
2. Kasten d" sammt 1. Gläßer Aufsatz
1. Chanapee mit 3. Pölster von Caton
4. Sessel mit Pölster d"

In Schreib Cabinet

- Die Spalier ist gelb geblümete Leinwand
1. Tisch von Harten Holz
 4. Sessel von Caton
 2. Feuer Hund von Tompack
 1. d" Zang d"
 1. Schürhaagen d"
 1. Schauffel d"
 2. Sand Trügerl

In Anzieh Cabinette

- Ein Spalier ist geblümete Leinwand
1. Toilet Tisch von Haselnuß Holz
 1. Frasier Sessel von Caton
 2. Kleine d" d"
 2. Feuer Hund von Tompack
 1. d" Zang d"
 1. Schauffel d"
 1. Schürhaagen d"
 1. Schreib Zeug

In der Retirade ist ausgemahlen

1. Retirade Kasten
1. Tischl

In Vor Zimmer oder Frauen Zimer

2. Bett Stadt von Eichen Holz
2. d" Vorhang von Canafaß
1. Fenster Vorhang d"
1. Schublad Kasten von Eichen Holz
1. Tisch d"
1. Fuß Schammerl d"
2. Tisch von Harten holz
1. Nacht Lampen von Blech
1. Kleider Rechel
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Retirade Kastl
1. Garderobe Kasten

In Gang

2. Wand Latern

In Suderen Stock in Baad Zimmer
ist von Majolika Tafel ausgemacht

1. Kupferne Baad Wanne mit Rast von Gürten mit 2. Pölster
1. Chanapee mit 14. Pölster von weis und grün Seiden Gradl
2. Sessel von Caton
1. Tischl d" Harten Holz

2. Fenster Vorhang von Leinwand
1. Stafeley
2. Kupferne Kessel zum wasser wärmen

In der Capellen

1. Alte Kasten weis ausgestrichen
2. Ein Gemahlenes Marien Bild Ein Crucifix das Kreuz v Eben Holz, das Xtus v Alabaster. Parricut v H. Kreuz nebst Meß Kleid, und andere Requisiten
1. Kelch sammt Blatt
1. Meß Buch v rothen Sammeth mit Silber beschlagen
1. Taze von Silber
2. Kandl d"
1. Klöckl d"
1. Weich Brun Kessel d"
1. Spriz Waadel d"
1. Kupferne Weich Brun Kessel sammt Waadel
4. Pölster von Marmor Stein

In Fremden Bedienten Zimmer

5. Bett Stadt
1. Tisch von weichen holz
1. Schublad Kasten d"

In Zimmer der Bedienten von Haus

5. Bett Stadt
2. Schublad Kasten von weichen holz
1. Tisch

In Gewölß von Totischer Geschirr

3. Stellassi mit Fach von weichen holz
8. Blaüen Schüssel
1. Suppen Toppf
20. Weisse Teller
2. Caffee Kandl in Frauen Zimmer
1. Tasier
17. Weisse Schüssel
6. Ader Haß Schallen
2. Leuchter

Auf den Kleinen Castellen Boden

2. Bett Stadt von Jungen Herrschaft

Auf den Grossen Castellen Boden

11. Holz Truchen zu die Camin mit überzug v Canafaß
14. Fuß Tafeln von Eichen holz
2. Bett Städte von Harten d"
2. Eisernes Bett Kreuz
1. Mahler Stafeley
1. Wasser Bodüng
6. Camin Gatter von Messing droth
1. Spanische Wand mit rothen Papier
10. Eisene Pech Pfann, und 1. Ofen Fuß v Eisen
1. Esel Waagen
1. Traag Sessel
1. Flaschen Keller

In der Garderobe auf den Boden

1. Kleine Buch Druckerey mit den Lettern
1. Toilet Tisch
1. Trumeau Tisch Blatten von Marmorstein
6. Camin Schirm von Tafel
6. Grün Tafel Leuchter von Holz
6. Bolz Büchsen
1300. Langen Gläßer
1. Lerchen Spiegel
1. Futrall zum Porzellain mit Schwarzen Tafet gefüttert
2. Zum Trugen
1. Gläßer Einsatz
1. Garderobe Kasten von weichen Holz
1. Tür Vorhang in das Oratori v weis und Grün Gradl
7. Pölster

In der Garderobe auf dem Boden

1. Lotto Duphin

- 1. Trik Trak Treth
- 1. Grosser Trüchen v weichen Holz
- 1. Fuß Schamerl mit Trüb Gefüttert
- 1. Schirm
- 1. Tafel Zelt
- 1. Camera Obscura
- 1. Krancken Sessel
- 6. Garten Sessel grün angestrichen
- 14. Bänck
- Dam Breth
- 2. Zimmer Hang Latern
- 2. Leib Stuhl
- 1. Eiserne Pfann

Im Neuen Saal

- 26. Sessel mit grünen Leder
- 17. Familien Portrait mit vergoldten Rahmen
- 5. Latern
- 3. Toilet Spiegel

In Alten Gebäu bey dem H. Hof-Meister

- 1. Aufsatz Kasten von Harten Holz
- 1. Schublad d" weichen d"
- 1. Tisch von d" d"
- 1. Bettstadt d" d"
- 1. Chanape sammt 5. Pölster v Grün Canafaß
- 2. Fenster Vorhäng d" d"
- 1. Chatoll auf dem Boden
- 1. Lavor
- 1. Schreib Zeug
- 1. Wasser Kruch
- 1. Kleider Rechen
- 1. Zucker Messer
- 1. Kupferne Wach sammt gewicht
- 1. Bettstadt v harten holz mit Eiserne Stangen Caton überzug
- 1. Spanische Wand
- 1. Leib Stuhl
- 1. Bett Kastl

In Zimmer des H. Doctor

- 1. Bettstadt von harten Holz
- 1. Schublad Kasten von weichen Holz
- 1. d" mit aufsatz d"
- 1. Tisch von Harten Holz
- 1. Arm Sessel von Caton
- 1. Mörser von Stein
- 1. Klein Waach von Messing
- 1. Lavor
- 1. Wasser Kruch
- 1. Schreib Zeug
- 1. Kleider Rechen
- 1. Fenster Vorhäng
- 1. Medicin Kasten von weichen Holz

In Officier Zimmer

- 2. Tafel Tisch v weichen holz
- 1. Kleine d" d"
- 1. Credenz Kastl mit aufsatz von weichen Holz
- 18. Trinck Gläßer mit 8. Faschen
- 26. Messer, und gabel Paar
- 18. Sessel von Harten holz, die überzug von grün Tuch
- 2. Wasser Kruch
- 1. d" Schaffel
- 1. Kasten von weichen Holz an der Mauer
- 1. Wäsche Trugen

In der Speiß und Zimmer des Kuchel Schreibers

- 1. Grosser Tisch von weichen Holz
- 1. Stellasse d"
- Meehl Verschlag d"
- 1. Schallen Waach sammt gewicht
- 1. Schnell d" d"

2. Halb, und Seitl Kupfernee Zimente

- 1. Tisch von weichen Holz
- 1. Bett Stadt d" d"
- 1. Schreib Zeug
- 1. Lavor
- 1. Wasser Kruch
- 1. Kupferne Trichter
- 1. Vorhäng

In Zimmer des Stallmeisters

- 1. Bett stadt von weichen Holz
- 1. Schublad Kasten d"
- 1. Tisch von Harten holz
- 1. Kleider Rechen
- 1. Schreub Zeug
- 1. Lavor
- 1. Wasser Kruch
- 1. Nacht Kastl

In Zimmer des Koch

- 1. Bett Stadt von weichen Holz
- 1. Schublad Kasten d"
- 1. Tisch d"
- 1. Kleider Rechen
- 1. Lavor
- 1. Schreib Zeug
- 1. Fenster Vorhang
- 1. Aufsatz Kastl

In Zimmer der Köchin

- 2. Bettstadt von weichen Holz
- 1. Tisch
- 1. Schublad Kasten
- 1. Kleider Rechen
- 1. Wasser Kruch
- 1. Fenster Vorhäng

In der Herrschafft Kuchel

- 4. Tische
- 1. Wasser Stander
- 5. Schaffeln
- 2. Brethen an die Wand mit Eiserne Haagen
- 2. Schneid Brethen
- 4. Auftrag d"
- 1. Hack Stock
- 1. Salz Mühl
- 4. Feuer Hund
- 3. d" Zang
- 4. Schür Haagen
- 2. Brad Pfann
- 5. Bach d"
- 1. Gläßer Eisen
- 4. Rast
- 1. Drath Rastl
- 2. Fleisch Gabeln
- 4. Braad Speiß
- 7. Kleine Speißl
- Faam Löffel
- 1. Schöpf d"
- 47. Verschiedene Blechene Formen
- 4. Feuer Schaufel
- 2. Schneid Messer
- 1. Hack d"
- 1. Stock Scheerer
- 1. Trichter
- 1. Blech zum Speisen tragen
- 1. Waffel Eisen
- 2. Gewürz Büchsen
- 5. Stampel Leuchter
- 8. Drey Fuß
- 1. Eisernes Höfen
- 1. Nudel Saicher
- 1. Löffl Blattl

An Kupfer Geschier

- Samtlicher Kuchel Kupfer Geschier
2. Waach sammt Gewichte 1. kleine
6. Kupferne Einküchl Kessel
1. Mörser sammt Stössel von Messing
1. Reib Eisen

In der Speiß

1. Kasten mit Schubladen von weichen Holz
1. d" zum Trückern
1. Grosse Tafel mit Laaden, und aufsatz d"
1. Nudl Breth
1. d" walcher
1. Lemony Drucker
1. Höfen Stöller

An Zinn Geschier

- An Feunen 147 1/2 St
An Schlechten 31. St

In Grosse Musick Zimmer

8. Bett stadt von weichen Holz
3. Tisch d" d"
3. Schublad Kasten d"
3. Fenster Vorhang
2. Kleider Rechen
2. Lavor
2. Wasser Kruch

An Tafel Porzellain

- Ins gesamt mit Blau ... der ganze Service
17. Caffee Schallen
3. Zucker Büchsen
3. Caffee Kandl
3. Milch d"

An Silber Tafel Besteck

62. Silberne Eiß Löffel
2. d" Suppen d"
2. d" Vorleg d"
1. d" Zucker d"
24. d" Caffee d"
50. d" Gabeln die Heft von Eben Holz
49. Messer Heft v Eben Holz mit Silbernen Blatteln
12. Paar d" und Gabeln von Stagel mit d" d"
1. Silbernes Högerl 5/8 Loth

Praager Geschier

14. Milch und Caffee Kandl
33. Schaaalen
16. Zucker Büchsen
23. Thee Kandl

An Tisch-Zeug. und weisser Wäsch in zwey Kasten

31. Tafel Tücher
774. Serviteur 500. Grosse
93. Feune Leintücher 40. Feunere
62. d" Polster Züchen
30. Credenz Tücher
17. Officier Tafel Tücher
339. d" Serviteur
134. Aufwarth d"
119. Hand Tücher sehr schlecht
136. Grobe Leintücher
71. d" Polster Züchen
42. Anricht Tücher
68. Seid Tücher
762. Abwisch d" schlecht
3. Baad Leintücher
4. Garnirungen von Muusselin zu die Retirad Kasten
2. Roletten
4. Decken von Caton
16. Leib stuhl überzug v Parkhet kleine

11. d" d" d" Große
18. Leinwath

Capellen Wäsche

2. Alm
8. Kelch Tüchl
7. Abwisch d"

An Leuchtern

66. Versilberte Leuchter
37. Von Messing d"
19. Stangel d"
8. Liecht Butzen von Stageln
34. Ordinare d"
2. Zimmer Klöckl
9. Papier Scheere

In Stall und Waagen Schupfen

1. Tisch
4. Bett Stadt
1. Trommel
1. Hang Latern
7. Wasser Amper
5. Alte Bett Stadt
1. Gondel Waagen
1. Barutsch d"
1. Bischöfl. d"

Madraazen in Summa

103. Und zwar 12. Stück a 12f. 45. St. a 9f 46St. a 6f

Bett decken in Summa

14. Gute weisse
52. d" verschiedene Farbe
10. Mittelmäßige

In der Pölster in Summa

55. Feder Pölster
1. Tuchet

Stroh Säckl in Summa

12. Gehälft
47. Ordinaire
56. Rohr Sessel
53. Stroh d"

In der Zuckerbackerey

31. Confect Teller von Papa
4. Kupferne Bach Blech
2. d" Söpf Löffel
4. d" 3. Einsind Löffel 1. v Messing
6. Sieb
1. Mörser
1. Waach sammt gewicht
8. Blechene Austechen
11. Holzernen Form
7. Vasen von Porzellain grosse
4. d" d" kleine
14. Figuren d"
1. Maschin zum Butter rühren
2. Gefröhr Löffel
7. Figuren von Holz
4. Vasen d"
1. Spiegel aufsatz
1. Tisch mit einem Steinene Blatten
2. Trichter von Blech
4. Taazen d"
1. Reib Eisen
1. Rastl
1. Nudl walcher
1. Schaufel von Eisen
1. Scherhaagen
10. Postament von Gibs
10. Figuren

16. Gefröhr Becherl von Porzellain
2. d" Schallen d"
1. d" Einsatz d"
1. Obst Kürberl d"
1. Tisch mit Kastl von wei: Holz neu eingeschafft
1. Gläserne Kasten
1. Mit Faach d"
1. Weiches d"
1. Trücker d"
1. Tisch v weichen Holz
1. Nudl Bretl
1. Bett Stadt d"
1. Schublad Kasten
1. Madrazen sammt Polster
1. Decken
1. Strohsack
2. Fenster Vorhang
1. Schreib Zeug
1. Lavor
2. Stroh Sessel
1. Holzener Aufsatz Spiegel
4. Blechene Form
1. Schneid Messer

[A kerti építmények leltára]

In Theater

3. Thür Vorhäng von grünen Tuch
4. Fensterd" d" kleine
2. d" d" grosse
12. Theater Sessel von harten Holz
18. Sessel m Louschi
58. Bleichene Leuther
11. Sessel gestöll von Eichen Holz
8. Wand Leuchter Hölzene
14. Blechene Stock Latern
- In Männer Anzug Cabinet
1. Tisch von weichen Holz
1. Tisch von harten Hoz
1. d" klein von weichen Holz
1. Bett Kastl
1. Nacht geschier
1. Grünen Vorhäng sammt Stangl
- In Frauenzimmer anzug Cabinet
2. Tisch von weichen Holz
1. d" kleine d"
1. Bett Kastl und 1. Nacht geschier
1. Grün Fenster Vorhäng sammt Stangl
1. Mit grünen Leder gefüttertes Kuchel Khaleß

In Neuen Trackt

In Ersten Zimmer zu N°1

1. Nacht Geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt von weichen Holz
1. Tisch d" d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhang von Canafaß

In Zweyten Zimmer zu N°1

1. Nacht geschier
1. Schreib Zeug
1. Nacht Toppf mit Retirad Kasten
1. Sand Trügerl
1. Sessel mit Pölster
1. Schreib Kasten
1. Toilet d"

In Dritten Zimmer zu N°1

1. Wand Spiegel
1. Sand Trücherl

2. Arm Sessel
4. Sessel mit Pölster
1. d"
1. Nacht Kastl von Harten Holz
2. Bett Stadt d"
1. Tischl d"
2. Bett Vorhäng von Caton sammt Couverth decken

In Vierten Zimmer zu N°1

1. Sand Trügerl
1. Sessel mit Pölster von Rohr
1. Toilet Kasten
1. Kasten von Harten Holz

In Fünften Zimmer Zu N°1

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Retirad Kasten mit nacht Toppf
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt v weichen Holz
1. Tischl von d" d"
1. Bett Vorhäng v Canafaß

In Gang zu N°1

1. Hang Latern
4. Wand d"

In die Kuchel zu N°2

1. Kuchel Kastl

In Ersten Zimmer zu N°2

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt von weichen Holz
1. Tischl d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhäng von Canafaß

In Zweiten Zimmer zu N°2

1. Nacht geschier
1. Retirad Kasten sammt Toppf
1. Sand Trügerl
2. Sessel mit Pölster
1. Toilet Kasten
1. Nacht Kastl von weichen Holz
1. Bett Stadt von Harten d"
1. Tisch d"
1. Bett Vorhang mit Couverth decken v Caton

In Erster Zimmer zu N°3

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt v weichen Holz
1. Tischl d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhäng v Canafaß

In Zweyten Zimmer Zu N°3

1. Nacht geschier
1. Schreib Zeug
1. Retirad Kasten mit Nacht Toppf
1. Wand Spiegel
1. Sand Trögerl
3. Sessel Pölster
1. Schreib Tisch

1. Toilet Kasten
1. Nacht Kastl v Harten Holz
1. Bett Stadt d"
1. Tisch d"
1. Bett Vorhang von Cammertuch, sammt Couverth decken

In Ersten Zimmer zu N° 4

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt von weichen Holz
1. Tisch
1. Kasten d"
1. Bett Vorhang von Kanafaß

In Zweiten Zimmer zu N° 4

1. Nacht geschier
1. Retirad Kasten sammt Toppf
1. Sand Trügerl
1. Sessel sammt Pölster
1. Toilet Kasten

In Dritten Zimmer zu N° 4

2. Nacht geschier
1. Chanapee von Rohr
2. Sand Trügerl
4. Sessel von harten Holz mit Rohr
2. Nacht Kastl
2. Bett Stadt von d" d"
1. Tisch d"
1. Kasten d"
2. Couverth decken, und 2. Bett Vorhäng von Kamertuch

In Vierten Zimmer zu N° 4

1. Nacht geschier
1. Schreib Zeug
1. Retirad Kasten sammt Toppf
1. Sand Trügerl
1. Sessel mit Pölster
1. Schreib Kasten
1. Toilet d"

In Fünften Zimmer No 4

1. Nacht geschier
2. Lavor 1. und 1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bett Stadt von weichen Holz
1. Tisch d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhäng v Kanafaß

In Gang zu N° 4

4. Wand Latern

In der Kuchel zu N° 5

1. Kuchl Kastl

In Ersten Zimmer zu N° 5

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bettstadt v weicher Holz
1. Tisch d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhäng v Kanafaß

In Zweyten Zimmer zu N° 5

1. Nacht geschier
1. Retirad Kasten sammt Toppf

2. Sand Trügedrl
2. Sessel mit Pölster
1. Nacht Kastl von weichen Holz
1. Bett Stadt von harten Holz
1. Tisch d"
1. Bett Vorhäng, und Converth decken von Caton

In Ersten Zimmer zu N° 6

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bettstadt von weichen Holz
1. Tisch d"
1. Kasten d"
1. Bett Vorhäng v Kanafaß

In Zweyten Zimmer zu N° 5

1. Nacht geschier
1. Retirad Kasten sammt Toppf
2. Sand Trügerl
2. Sessel mit Pölster
1. Nacht Kastl von weichen Holz
1. Bett Stadt von harten Holz
1. Tisch d"
1. Bett Vorhäng, und Couverth decken von Caton

In Ersten Zimmer zu N° 6

1. Nacht geschier
1. Lavor
1. Wasser Kruch
1. Schreib Zeug
1. Kleider Rechen
1. Bettstadt von weichen Holz
1. Tisch d" d"
1. Kasten d" d"
1. Bett Vorhäng v Canafaß

In Zweyten Zimmer zu N° 6

1. Nacht geschier
1. Retirad Kasten sammt Toppf
1. Sand Trügerl
3. Sessel mit Pölster
1. Toilet Tisch
1. Nacht Kastl von harten Holz
1. Bett Stadt d" d"
1. Tisch von Harten Holz
1. Bett Vorhäng, und Couverth decken von Cammertuch
1. Chanapee

[A mosónónél és Grindlinnél lévő urasági tulajdonú tárgyak]

Summa 12060 f 24 ½ Xr

Daß die in der Csákvärer Herrschaftliche Castelle vorfindigen Mobilien, durch uns unterfertigte mit Zuziehung von werckverständigen Handwercks-Leüthen, auf die oben ausgedrückte Summe von Zwölf Tausend Sechzig. Gulden Zwanzig halb denari. geschätzt worden seyn, bescheinigen wir. Csákvár, den 7ten May. 1800.

Anton v Szent-Ivány Prefect

Paul Ledos
Buchhalter

Franz Xav: Matheer
Rentmeister

III. A kastély leltára, 1826
P 186. I. A. 4. (2. cs.)

Megjegyzés: A leltár egyenként, növekvő sorszámmal látta el a bútordarabokat. Én a sorszámozat elhagytam, helyette a bútörök neve után odaírtam darabszámukat. Néhány, csak tárolásra szolgáló helyiség tartalmát nem soroltam fel, illetve elhagytam egyes, pusztán tárgyak felsorolását tartalmazó, valamint a kastélyegyüttesen kívüli épületre vonatkozó tételeket.

Csakvarer Schlos Inventarium 1826.

In untern Babillon.
Zimmer No 1o

Weicher Schublad Kasten 1
" Tisch 1
Eichener Sessel 1
" Saullen Bettstatt 1
Weicher Tisch 1
Weiches Spuck Trügedl 2

Zimmer N° 2°

Kanape mit Rohr geflochten 1
Harter Sessel 3
Weiches Wasch Tischl 1
" Ord. " 1
Harter Sessel 1
Weiches Bettstatt 2
Weicher Garderob Kasten 1
" Schreib Tisch 1 [Utólag ceruzával kihúzza és alá írva:
„Cassiret”]

Zimmer N° 3°

Harter Sessel 4
Weiches Bettstatt 3
Weicher Kleider Rechen 1
" Tisch 2
Weiches Spucktrügedl 2

Zimmer N° 4°

Politierter Sessel 3
Harter " 1
Politiertes Nachtkastl 1
Hartes Saullen Bettstatt 1
" Nachtkastl 1
Weiches Bettstatt 1
Weicher Tisch 1
Lagiertes Kanape mit griste Gradl 1
Politiertes Tischl 2
" Schubladkasten 1
Weicher Retirad " 1
Weiches Spucktrügedl 1

In Neuen Trakt
Zimmer No 1°

Weiches Wasch-Tischl 1
Harter Sessel 9

Zimmer N° 2°

Harter Sessel 4
Weiches Bettstatt 1
Weicher Schubladkasten 1
Weiches Tischl 1
Weicher Tisch 2

Zimmer N° 3°

Weiches Tischl 1
Lagierter Arm Sessel mit blauen Über 4
" Lehn Sessel " 4
" Bett Schamel mit geplum Sitz 1
Politiertes Nachtkastl 1
Hartes Saullen Bettstatt 1
" Nacht Tischl 1

Politierter Tischl 1
Weiches Spucktrügedl 1
Politierter Sessel 2
Harter " 1

Zimmer N° 4°

Harter Tisch 1
Lagir. Kanape mit braungestreifl Sitz 1
" Arm Sessel " " 2
" Lehn Sessel " " 5
" Bettschamel mit blauen " " 1
Eichenes Saullen Bettstatt 1
Comod Sessel mit klein geplumten Sitz 1
Politiertes Nachtkastl 1
" Schubladkasten 1
Harter Dualet Kasten 1
Weicher Retirad Kasten 1
Lagiertes Spucktrügedl 1

Zimmer N° 5°

Weicher angestrichener Tisch 2
" " Wasch Tisch 1
Eichener Sessel 3
Weicher Schubladkasten 1
Weiches Bettstatt 1

Zimmer N° 6°

Harter Dualet Kasten 1
" Sessel 3
Politierter " 4
Hartes Stockedl 2
Harter Kinder Arm Sessel 2
Politiertes Nachtkastl 5
Politierter Schubladkasten 1
" Saullen Bettstatt 3
Hartes Bettstatt mit Säulen 1
Weicher Tisch 2
" zeichen Pult 1
" " Stelage 2
Hartes Bide 1

Zimmer N° 7°

Weiches Bettstatt 1
Hartes Nachtkastl 1
Weiches Tischl 1

Zimmer N° 8°

Weicher Tisch 4
Harter Tisch 3
Politierter Bücher Stelage 1
Hartes Tischl 2
Politierter Garderob Kasten 1
" Schubladkasten 1
" Sessel 5
Harter " 4

Zimmer N° 9°

Weicher Garderob Kasten 1
" Tisch 2
Weiches Wasch Tischl 1
Weicher Schubladkasten 1
Harter " 1
Weiches Speiß Kastl 1
Weicher Fuß Schamel 1
Harte Mahler Staffley 1

Zimmer N° 10°

Weicher Tisch 1
Lagir. Arm Sessel mit geplumt: Sitz 3
" Lehn Sessel " " 1
Commot Sessel mit gestreift: Angir 1
Hartes Tischl 1
" Stockedl mit Rohr geflochten 1

Politiertes Dualet Kastl 1
 " Garderob Kasten 1
 " Schublad Kasten 1
 " Garderob Kasten 1
 Hartes Nachtkastl 1
 Politiertes grosser Garderob Kast 1
 Lagiertes Spucktrügedl 1
 Lagierter Schirm 1
 Hartes Stockedl 1

Zimmer N° 11°

Weiches Waschtischl 1
 Weicher Garderob Kasten 1
 " Tisch 1
 Weiches Bettstatt 1
 Weicher Retiradkasten 1
 " Staffel 1
 Harter Sessel 3
 " Rohr Sessel 4
 Weiches Spucktrügedl 1
 " Tischl 1
 " Wasch Tischl 1
 " Bettstatt 1
 " Schubladkasten 1
 Eichener Gewehr Kasten 1

Zimmer N° 12°

Weicher Bettstattkasten 1
 Harter Sessel 2
 Weiches Taffelbet 1
 " Bettstatt mit Räden 2
 Hartes Schirm Gestell 1

In Gang des neuen Tracts

Weiches Tischl 1
 " Bettstatt 1
 Hartes Bide 1
 Harter Sessel 1
 Weiches Tischl 7
 Hartes " 1
 Harter Retirad Kasten 1
 Weicher " " 1
 Hartes Saullen Bettstatt 5
 Weiches Spucktrügedl 1
 Hartes Nachtkastl 2
 " Saullen Bettstatt 1
 Politiertes Spucktrügedl 1

Zimmer N° 13°

Lagirtes Kanape mit gestreif: Angin
 " " mit " Moar
 " Arm Sessel mit klein geplum. Sitz 1
 " " " d" 2
 " Lehn " " d" 1
 " Bettschamel " d" 1
 Politiertes Spiel Tisch 1
 " Runder Thee Tisch 1
 Lagirtes Schirm Gestell 1
 Politiertes Spanische Wand Gestell 1
 Lagirtes Spucktrügedl 3

In Haupt Tract Zimmer N° 1°

Lagirtes Spucktrügedl 3
 Politiertes Schreib Tischl 1
 Weicher Tisch 1
 Chinesisches Tischl politiert 1
 Hartes Wasch Tischl 1
 " Nachtkastl 2
 " Nachttischl 1
 Politiertes Schreibstischl
 Lagierter Sessel mit Seiden Hung 4

Hartes Stockedl 1
 " Kanape mit blauestr: Zitz 1
 Schwarzpolit. " mit " " 1
 " Sessel mit rot u. weiß Zitz 4
 Politiert Secretair Kasten mit Marmor Blat 2

Zimmer N° 2°

Politiertes Dualet Kasten 1
 " Garderob " 1
 Schwarzpolit. Kanape mit grau matr. 1
 " Sessel " 6
 Hartes zeichen Stellage 1
 Lagirtes Spucktrügedl 1
 Harter 8eckigter Thee Tisch 1
 Politiertes Dromo Spiegel 1
 Politiertes Perspectiv Stellage 1

Zimmer N° 3°

Politiertes Bide 1
 Hartes Blumen Tischl 1
 " Wasch " 1
 Weicher Leibstuhl 2
 Hartes Putz Kastl mit 14 Schubladen 1

Zimmer N° 4°

Weicher angestrichener Tisch 1
 Hartes Bettstadt 2
 Harter Schubladkasten mit Aufsatz 2
 Weicher grosser Tisch 1
 " Fuß Schammel 2
 " Spucktrügedl 1
 " Tischl angestrichen 2
 " Wasch Tischl 2
 " Wärm Schachtl 1
 Hartes Bettstadt 1
 " Nachtkastl 1
 Harter Schubladkasten 1
 Weicher " 1
 " Tisch 1
 " Garderob Kasten 5
 " Wäschkasten mit 5 Schublad 1

Zimmer N° 5°

Hartes Fuß Schammel 1
 Politiert: Bett " mit Lederen Bol: 1
 " rundes Tischl 1
 " viereckigtes Tischl 1
 " Dualet Kastl 1
 " Bücher Stellage 1
 Lagiert Kanape mit blauen Seiden 1
 " Sessel " " 4

Zimmer N° 6°

Politiert: rundes Tischl 1
 " viereckigtes Tischl 1
 " eingelegtes " 1
 " Schreib Tisch " 1
 Hartes Fuß-Schamel 1
 Schwarzpol: Kanape mit blauestr. Angin 1
 Lagirtes " mit Ostindischen Zitz 1
 Schwarzpolit: Arm Sessel mit gestrich: Zitz 6
 " Lehn Sessel mit gelbgepl: 6
 Politiertes Dromo Kasten 1
 Lagirtes Spucktrügedl 2

Zimmer N° 7°

Politiertes Kotten Stellage 1
 Hartes Stockedl 2
 " Tischl 1
 Weicher Zeichen Bult 2
 Harter Tisch mit Gallerie 1
 Weicher Zeichen Bult 1
 Lagirtes Dromo Tischl mit mar: Blat 2

Politierter Tisch 1
 " Spiel Tisch 1
 Arbeits Tischl mit Bänden 1
 " " mit blauen Taffet 1
 Hartes Tischl 1
 Lagir: Kanape mit Klein geplter Zitz 1
 Hartes Zeichen Stellage 1
 Weiches " " 1
 Politiertes Fortepiano 1
 Lagirtes Spucktügedl 2
 Hartes Tischl 1

Zimmer N° 8"

Politierter Camin Schirm 1
 " rundes Tischl
 " 4eckigter Tisch 1
 Harter " Tisch 1
 Politier: Spiel Tisch mit grünen Tuch
 " Kinder Sessel 6
 Laqir: Lehn Sessel mit klein gepler Zitz 2
 " Arm " " 2
 Politir: Comot 1
 " Haschpel 1
 Lagiertes Spucktrügedl 1
 Schwarzpolit: Kanape mit grauen Angin 2

Zimmer N° 9"

Weiches Kastl mit Ladeln 2
 " Fuß Schammel 1
 Laqirtes Spucktrügedl 1

Zimmer N° 10"

Politier: Trikrak Spieltisch 1
 Harte mahler Staffley 1
 Hartes Tischl 2
 Weiches wasch Tischl 1
 " Stockedl 1
 Hartes " 1
 Politiertes Fortepiano 1
 " Arm Sessel mit Stroh gefloch: 1
 " Lehn " " " 8
 " Stockedl " " 2

Zimmer N° 11"

Harter Sessel mit grünen Leder 37
 Weicher Tisch, mit wicks Leinwand 1
 " " unangestrichen 1
 " runder grosser Tisch 1

Zimmer N° 12"

Weicher Taffel Tisch 1
 Hartes Bett Kanape 2
 " Truchen 2
 Weicher Tisch mit wicks Leinwand 1
 " waschl Tischl 1
 Harter Lehn Sessel 1
 " Hut Stellage 1
 Weicher Fenster Kasten 1

In Messelin Stock Zimmer N° 1"

Lagierter Arm Sessel 1
 " Lehn " 2
 Weiches Tischl 1
 Harter Sessel 2
 Laqier: Sessel mit gestrich: Grad 1
 Weiches Bettstatt 3
 Weicher Schubladkasten 1
 Glut Kasten mit blech überzogen 1

Zimmer N° 2"

Weiches Tischl 1.

Harter politierter Sessel 1
 " " " 2
 Weiches wasch Tischl 1
 " Schubladkasten 1
 " Bettstatt 1

Zimmer N° 3"

Hartes Tischl 1
 Politier: Schubladkasten
 Hartes Nachtkast 2
 Politiertes Tischl 1
 " Sessel 2
 " Rohr Kanape 1
 Hartes Stockedl 1
 Politier: Kinder Arm Sessel 1

Zimmer N° 4"

Weicher Garderop-Kasten 2
 Harter Dualet 1
 Weicher Schubladkasten mit ein: Aufs 1
 Weiches Waschtischl 2
 Weicher Retirad Kasten 1

Zimmer N° 5"

Politiertes Nachtkastl 1
 " Dualet Kasten 1
 Harter Sessel 2
 Weiches Tichl 1
 " Bettstatt 1

Zimmer N° 6"

Politierter Schubladkasten 1
 " Secretair Kasten 1
 " Nachtkastl 2
 Laqier: Arm Sessel mit blaugest: Grad 1
 " Lehn " " " 3
 Hartes Saullen Bettstatt 2
 Laqirtes Spucktrügedl 2
 Politiertes Tischl 1
 " Ruhebet mit gelben Zitz 1

Zimmer N° 7"

Hartes Tischl 1
 " Sessel 2
 Weiches wasch-Tischl 1
 " Bettstatt 1
 Laqirtes Spucktrügedl 1
 Poliertes Bide 1
 Weicher Leibstuhl

Zimmer N° 8"

Harter Dualet Kasten 1
 Politier: Schublad 1
 " Schreib Bult 1
 " Nachtkastl 1
 " Tischl 1
 Lagir: Arm Sessel mit gestrei: Grad 2
 " Lehn " " " 2
 Hartes Saulen Bett 1
 Lagirtes Spucktrügedl 1

Zimmer N° 9"

Hartes Tischl 2
 Politierter Sessel 4
 Harter " 1
 Politir Schubladkasten 1
 Hartes Nachtkastl 1
 Weiches Bettstatt 1
 Lagirtes Spucktrügedl 1

Zimmer N° 10"

Hartes Tischl 1

Politier: Schubladkasten 1
 " Dualet 1
 Harter Schreib Bult 1
 Politierter Nachtkastl 1
 " Saullen Bettstatt 1
 " Tischl 1
 Lagirt: Kanape mit gestreift: Angin 1
 " Sessel 4
 Politiertes Spucktrügedl 1

Zimmer No 11° et 12°

Hartes Tischl 1
 Politiert: Schubladkasten 2
 " Nachtkastl 2
 " Bettstatt 2
 Harter Dualet Kasten 1
 Lagier: Sessel mit blaugestr: Grad 2
 " " mit braunen " 3
 " Frisier Sessel mit blau " 1
 Politiert: Spucktrügedl 2
 Hartes Tischl 1
 " Saullenbettstatt 1
 " Bide 1
 Weicher Leibstuhl 1

Zimmer N° 13°

Hartes Tischl 1.
 Lagir: Sessel mit blaugestr. Grad 2
 " Arm Sessel mit braunen " 2
 Politierter Schubladkasten 2
 " Nachtkastl 1
 " Saullen Bettstatt 1
 Hartes Kinder Tischl 1
 " " " Oval 1
 " Stockedl 1
 Politier: Kinder Arm Sessel 1
 " Spucktrügedl 1

Zimmer N° 14, 15, et 16°

Politiert: Spucktrügedl 1
 Hartes Bettstatt 1
 Weicher Garderob Kasten 1
 Harter Sessel 1
 Politiert " 2
 Lagirt: Spucktrügedl 1
 Politiert: Tischl 1
 Lagirt: Kanape mit blauen Leinw: 1
 " Arm Sessel " " 2
 " Lehn Sessel " " 2

Zimmer N° 17, et 18°

Politiertes Bettstatt 2
 " Nachtkastl 2
 " Tischl 1
 Polit: Comod Sessel mit Lilafär: Sitz. 1
 Lagir: Ruhebet mit gestref: Angin 1
 " Arm Sessel mit blauen Leinw: 2
 " Lehn Sessel " " 2
 Politierter Tisch 1
 Hartes Oval Tischl 1
 Lagiertes Spucktrügendl 1
 Politiert: Schreibkasten 1
 Hartes Stockedl 1

Zimmer N° 19° 20° et 21°

Hartes Tischl 1
 Politiert: Schubladkasten 1
 Hartes Nachtkastl 1
 Politier: Rohr Sessel 4

Lagiert: Spucktrügendl 1
 Weicher Garderob Kasten 1
 " Tisch 2
 Harter Sessel 2
 " Tischehl 1
 Weicher Garderob Kasten 3

Zimmer N° 22°

Weicher Garderob Kasten 2
 " Zwirn-Haschpel 1
 " Fußstaffel 1
 " Fußschamel 1
 Politiert: Nachtkastl 2
 Hartes Nachtkstl
 Harter Aufsatz Kasten 1
 Weicher Schublad Kasten 1
 Harter " " 1
 " Sessel 3
 Hartes Waschtischl 1
 " Tischl 1
 Weicher Kinder Sessel 1
 Lagiet: Arm-Sessel 1
 Weicher Leibstuhl 1
 " Kreutz Tisch 1
 " Glutt Kasten 2

Zimmer N° 23°

Weiches Stockedl 1
 Weicher Schubladkasten 1
 Weiches Tischl 1
 Hartes " 1
 Harter Sessel 1
 " " 1
 Hartes Bettstatt 1
 Weiches Fuß Schamel 1
 " Wärm-Schachtel 1

In Reservoir Stiegenhaus N° 28°

[...]

In Reservoir.

1° Stock

In Majolika Geschier

[...]

Ofner Geschier Der Titl:

Frau Gräfin gehör:

[...]

Von geschliefenen Glass.

[...]

Von ordinaire Glass.

[...]

Zerschiedenes.

[...]

In oberne Reservoir.

[...]

In Sutterren Stock.

Zimmer N° 1°

Weicher Kasten mit Aufsatz 1
 " Kreutz Tisch 1
 " Ord. Sessel 1
 " Taffel-Bett 1
 " Kleider Rechen 1
 " Kreutz Tisch 1
 " Kleider Stock 1

Zimmer N°2°
 Weicher Garderob Kasten 6
 Harter Sessel mit grünen Tuch 17
 Weiches Bettstatt 6
 Weicher Kreutz Tisch 1
 " Ord: " 1.
 " Graderob Kasten 1
 Harter Taffel Bett 1

Zimmer N°8°
 Weicher Tisch 1
 Lagiert: " mit Marmor Plat 1
 Harter Sessel 1
 Weicher Tisch 3
 Weiches Fußschamel 1
 " Fußstaffel
 Weicher Altar Kasten 1

Zimmer N°9°
 Weiches Fuß-Schammel 3

Zimmer N°10°
 Weiches Bettstatt 3
 Weicher Schubladkasten 3
 Weiches Tischl 3
 Hartes Bettstatt 1
 [Kerti és gazdasági épületek]
 In Sutterrene Tract.
 Zimmer N°12° et 13°
 Lagier: Fußschamel gepölstert 3
 Weicher Taffel Tisch 1
 " Schubladkasten 2
 " Taffel Tisch samt Schrag 2
 Lagir: Kanape ohne Überzug 1
 " " mit klein gepl: Sitz
 Weiches Tischl 1
 Weicher Kleider Rechen 3
 Harter Rohr Sessel 1
 Weiches Spucktrügedl 1

Zimmer No 14°
 Weiches Bettstatt 3
 Hartes " 1
 Weicher Schubladkasten 3
 " Kreutz Tisch 2
 " Tisch 2
 Harter Sessel 2
 " Rohr Sessel 2

Zimmer N°15°
 Weicher Taffel Tisch 2
 Weiches Tischl 1
 Weicher Schubladkasten 1
 Weiches Bettstatt 2

In der Speiss, Arbeits Zimmer und Küchen
 Weiche Stellage 1
 " Specerey Kasten 1
 " Fleisch Stellage 1
 " Gewürz Kasten 1
 " Semel " 1
 " Mehltruchen 1
 " Hilfspieß Truchen 1
 " Fleisch Kasten mit Gelsenga: 1
 " langer Taffel Tisch 1
 " Castrol Stellage samt Tisch 1
 Ahornene Arbeits Taffel 1
 Harter Kuchl Tisch 1
 Weiche Castrol Stellage samt Tisch 2
 Harter Fleisch Tisch 1
 Weicher Fuß Staffel 1
 " Abwaschtisch 1
 " Wasser Banck 1
 Weiches Tischl 2

Harter Anricht Tisch 1
 " Tisch mit 4 Kastl 1

In Frauenzimmer Gang.
 [...]

In Theater.

Auf die Hausz Böden.
 Bodungen mit 3 Eisener Reiffen 5.

In Pferd Stall.
 Weiche Tisch 1
 " Schublad-Kasten grau ang 1
 Eichene Sessel 2
 Ordinari Stall-Better 10
 Beschlagene Haafer Trüchen 4
 Blechene Hang Latern 2

In Kirchen Oratorio.
 An Silber.
 [...]
 An Porzellän
 [...]
 An Eisen
 [...]
 An Kupfer.
 [...]
 An Ess Zeug.
 [...]

Mees Kleider Titl: Frau Gräfin gehörig
 [...]

Zerschiedenes
 Die Piste von Kaiser Francz von Cararischen Marmor mit einen
 Postament von grauen Marmor 1
 Statue von Cararischen Marmor mit einem Postament von
 grauen Marmor 1
 Piste von Papst Pius dem 6^{te} samt Sturz Glaß 1
 Billiard samt grün ledernen Überzug 1
 Grosse Billiard Ballen 5 [utólag ceruzával kihúzza]
 Klenere " " 5
 Piramiden " " 33
 Billiard Khee 17
 Maaß " 6
 Auflag " 1
 Kästl von schwarzlagierten Holz mit zerschiedenen Spiel 1
 Spiel Trüdegdl von Machoni Holz 1
 " " mit Körbl von Stroh 2
 Lagiertes Spiel Trügedl mit Marck 2
 Festungs Spiel 1
 Lotto " 2
 Schach " 1
 Pokkedl " 3
 Babillon " 1 [utólag ceruzával kihúzza]
 Capuciner " 1
 Damenbrüth " 3
 Chinesischer " 1
 Tablon " 15
 Kugl " von Nußbaumholz 1
 Pollester zum Wollen Spiel samt Futteral 19
 Rachteten samt Futteral 2
 Camera obscura 1
 Chinesische Schallen von schwarzlagierten Holz 3
 Blechene schwarzlagierte runde Tazen 9
 " " viereckigte Tazen 12
 " grünlagierte Ovale " 1
 " gelblagierte " " 2

Hölzenen politiret " " 7
 Wiollon Csello samt Futterall 3
 Wiollon " " 1
 Bratschen " " 1
 Blechene Blumen Wasen grün lagiert 4
 " Spaar Bichsen 1
 Potpourrie Bölster von Seiden 2
 Uhr Stellage von schwarzlagierten Holz mit Brons 1
 Runde Portrait von Brons 2
 Grosse Schallen von grauen Marmor 1
 Blumen Wasen von weissen " 2
 wasen von Alabaster mit Brons 1
 Körbl von Argent mit blau gläßernen Einsatz 1
 Fliegen Wadl von weissen Pfau leder 1
 Eisene Bettvorhäng Schien 1
 Kleine Körbedl von Winden geflochten 4
 Eine Casset von ledernen Überzug 1 [mellette ceruzával: nach Wien]
 Hunds Korb samt Gitter von Holz 1
 Taffel Spiegel Aufsatz 11
 Türkische Tepich 4
 Graue Fuß Tepich 2
 Grün Casimirener Tisch Tepich mit Pordour 1
 Grüne Taffel Tücher
 Kutschen Sitz Überzug von schwarzen Samet mit Seiden
 gestickt samt Wappen 1
 Grüne Biegl Tücher 4
 Biegl Eisen samt Rast 7
 " " Stangle 14
 Kinder Wagendle 2 [utólag ceruzával kihúзва]
 Hölzernes Reit Pferd 1
 [...]

An Taffel, Küchen, und Beth Wäsch.
 [...]

Summarische Niederschlag aller vorn beschriebenen Meuble, u:
 Effecten.

An Kästen.
 [...]

An Beth Städte.
 [...]

An Tischen.
 [...]

An Sesseln.
 [...]

An Canape.
 [...]

An Uhren.
 [...]

An Spiegel.
 [...]

An Bettzeug.
 [...]

IV. A kastély és a kert leírása, 1846.

Csatáry Ottó: Uti emléklapok V. Csákvár és Csurgó. Életképek VI. 1846, 529–530.

[...] Utunkat Csákvár felé irányzók. Az alcsúti uradalomból kiérvén, eltűnt azonnal a' szorgalommal ápolt természet, a' vidék körülünk mindenfelé mesterkéletlen sivatag regényességében terüle el. – Csákvár környéke kecses regényes

tájék, de természeti kopár soványságban; az itt látott gazdálkodás, és soványas tengődő birkanyájak hanyag gazdára mutatnak.

A' csákvári keresztnevű juhharangokról az alföldön is híres Csákvárra érven, az urasági kastély és kert látogatására sieténk. A' terjedelmes város, feje gróf E. M. hasonnevű uradalmának.

Először a' roppant nagy és szép angol-kertet járók körül a' helybeli segédkertész vezérlete mellett. Megnézők a' virágos kertet, a' csinos nyári mulatót, a' tavacsát, a' goth templomromot, 'sat. – Majd az igen szép alakú kastély külsejét körülnézvén, homlokzatán egy satyricus latin feliratot olvasánk, melyben az mondatik: hogy Eszterházy János gróf 'sat. 178-ben [!] építette a' kastélyt, távol a' városi zajtól, a' maga és utódai számára.

A' kastély mellett egy alapjaiban félbemaradt építményű templomot látánk.

Majd a' kastély belsejét járók körül. Jobbra indulván, először is a' grófné szebbnél szebb, mindennemű művekkel ékített tündéres szobáin haladván át; majd a' hálóterembe érven, itt többek közt a' mostani gróf anyjának képét látók átszellemült alakzatban festve, ehez közel pedig a' mostani grófnak német-lovag öltözetben festett életnagyságú képét, és az Eszterházy családot teremtett, nagy Eszterházy Miklós hű és szilárd magyar jellemű nádor arczképét. A' nádor képe egy bajszos, piros, egészséges, erőteljes, hatalmas vezér-férfit láttata. A' hálósobán túl a' gróf és egyik fia szobái vannak.

Ugyane oldalon látók a' csinos kápolnácskát egy remek Mária-képpel és pazardúsan hímzett drága papi öltönyökkel.

A' kastély másik osztályában a' nappali szobákat nézők végig, melyekben több szép olajfestmények közt egy szép fonó olasz hölgyet és Hágárt a' pusztában ábrázoló képeket, kecses tájrajzokat, és a' halálangyal fejér márványszobrát; az ebédlőben pedig Ferencz Császár márvány mellképét látók. – Legvégül az ízletesen rendezett kis színházat, de a' melyben, mint hallám, csak francia nyelvű színműveket játszanak, néztük meg.

A' földszinti épületrészben a' grófnénak porcellánnal borított fürdőszobáját, a' felső emeleten pedig a' gróf fiai 's veje (Károlyi István gr.) szobáit, 's a' vendég-szobákat jártuk sorba.

A' kastélyban minden Franciaország és szellemét áruál el. A' grófné francia születésű levén, férjével többnyire külföldön, főképp Olaszországban lakott. [...]

V. A csákvári kastély kritikája, 1845.

Vahot Imre: Uti emlények. (Rátót.–Veszprém.–Eskü.–Palota.–Székesfehérvár.–Zámolyi csata.–Csákvár.–Alcsút.) Pesti Divatlap 1845. II–IV. n. év, 1181.

[...] Utunkban egy igen szép fekvésű mezővárosra is bukkanunk, hol bizonyos dúsgazdag magyar urnak pompás kastélya, valódi tündérkertje, igen szép és nagy jószágja van. És ezen dúsgazdag magyar ur mégis igen ritkán lakik itt bent honában, nagy jövedelme legnagyobb részét külföldön költi el, Rómában templomot épít, s külföldnek tetemes összeggel adózik, s itt, bent meghagyja tisztjeinek, hogy az adózás ellen korteskedjenek. Ezen dúsgazdag magyar ur neje francia, cselédei nagybárára németek. Ezen dúsgazdag magyar ur termeiben minden bútor, minden drágaság, minden könyv, minden kép, és szobor, minden szó külföldi, nincs abban semmi, de semmi, a mi honi és magyar volna! Ezen dúsgazdag magyar ur kastélyában egy igen szép kis színház is van építve, melyben németül, francziául már gyakran, – magyarul még soha sem játszottak! – Ezen dúsgazdag magyar ur! – magyar?? – Oh isten! mit véthetett neki közös édes anyánk, a haza, hogy olly hálátlanul bánik vele, – s mit véthetünk neki mi, az édes testvérek, hogy annyira megvet, és utál bennünket!

The Counts' branch of the Esterházy family, just like the more famous Princes' branch, possessed large estates in Western Hungary from the 17th century. One of them, with Csákvár as its seat, played a subordinate role in the life of the family in the early times. It is assumed that the first, relatively small, single-storey house (fig. 1) was built there in 1760–65 from designs by Jakab Fellner, the architect of the family's domains, for Count Miklós Esterházy.

One of his sons, Count János Esterházy chose Csákvár as his permanent residence in 1777. From 1778 the construction of a new and large country house started, again to Fellner's design. The master plan is known only from a 1779 site plan for the gardens (fig. 2), and from a later copy of the master plan dated 1798 (figs. 3–4). The project included a main wing and two lateral wings in the form of a court of honour, and two curved sections enclosing the court. This arrangement was modelled on the magnificent palace of Prince Esterházy at Fertőd (Eszterháza), completed in the 1760s (fig. 5). At Csákvár, the main wing was destined to be the house of the family, the right wing the residence of the guests, the left wing (originally the first house) the kitchen and the servants' quarters; the curved sections were to accommodate the stables and the coach depot.

The project in its original form was never completed. In the first stage of the construction, in 1778–81, only the main wing and the large room connecting the main wing with the kitchen and servants' quarters were built. In 1782–84 a large bathroom was installed in the basement, its walls lined with faience tiles (fig. 6). In 1794 a theatre was built about 40 metres east of the house (fig. 7); János Esterházy was a great theatre lover and apparently even played roles in theatrical performances. The Italian-born Viennese painter Pietro Rivetti was in charge of the theatre and painted the stage-sets. The right wing of the house was constructed in 1798 by the new architect of the Esterházy estates, Antal Gött. It differed from the master plan by being shorter and two-storeyed. The rooms of the right wing were decorated by the Viennese painter Joseph Jankovszky. The house had at that time a simple oblong courtyard with a long structure—obviously stables—on the far side (fig. 8). In 1798 Antal Gött prepared the copy of the master plan adding a new elevation of the garden facade. The architecture of the facade, never executed and probably meant only to demonstrate Gött's abilities, was a typical product of the very last years of the 18th century with its conspicuous lack of movement and decoration (fig. 4). The plan indicates that the rooms on the first floor of the main wing were divided into smaller units to form a new suite for the three children of the family, now in their twenties. An inventory from 1800 provides valuable information concerning the function and furnishings of the rooms; the formal layout of the ground floor was characteristic for the second half of the 18th century, with the entrance hall and dining room at the centre, the separate suites of the Count and Countess flanking them symmetrically. The state rooms, located on the ground floor, had direct access to the gardens.

In 1800 Count János Esterházy died. His son Count Miklós Esterházy had a French wife, Marchioness Françoise de Roisin, which in part accounted for his French-oriented taste. He had Csákvár expanded and remodelled in several stages, owing partly to the successive waves of earthquakes which hit the area repeatedly in the early 19th century.

First a new double coat-of-arms was placed on the building (probably on the court facade), made by the Viennese sculptor Benedikt Hainrici (Henrici). From 1804 to 1808 Le Fèvre d'Archambault, the architect of the Prince of Sachsen-Teschen was in Miklós Esterházy's service, who was previously responsible for the landscaping of the Imperial park at Laxenburg near Vienna. In 1804–6 a new pavilion was added to the left wing (fig. 13), and a portico to the court facade of the main wing. In 1808 the garden facade was rusticated (fig. 15);

for the portico of the court facade new Corinthian capitals and a long stone frieze were carved by Viennese sculptor Franz Gassler. It was in 1808 that the ruined theatre and probably also the stables were pulled down. In 1808–9 a new and large stable was built to the west of the house, its facade complete with a flat attic and pediment (fig. 16).

In May 1814 another devastating earthquake shattered Csákvár, making the country house uninhabitable and destroying all its fittings and decoration. Miklós Esterházy decided to have it rebuilt on a grand scale from designs by Charles Moreau. Paris-trained Moreau, nurtured on the tradition of revolutionary architecture and especially influenced by C.-N. Ledoux, played a key role in the birth and development of Hungarian Neo-Classical architecture. He had been invited to Hungary by Prince Miklós Esterházy in 1794 to remodel the Prince's palace and garden at Kismarton (Eisenstadt, fig. 36), but soon he became a sought-after architect both in Vienna, where he became established, and in Hungary.

The remodelling and expansion of the house took place from 1816 to 1823. Work was conducted by another architect also residing in Vienna, Josef Franz Engel, and supervised on the spot by Ernő Gött, an employee of the estate. While the main wing and the left wing were thoroughly repaired and modified (figs. 18–19), the right wing had to be built anew; also a pavilion was added to it (fig. 22), matching the other one at the end of the left wing. New Neo-Classical trimmings, window and door frames were fitted. The court facade received a Doric portico this time (fig. 20). The garden facade was enhanced by a new portico composed of tall columns with reed capitals, and by a balustrade over the whole length of its central section (fig. 21). The house was expanded considerably sideways. To the west, a theatre was built, which was connected on one side with the house, on the other with the stable by a covered passage (figs. 16, 27). To the east, a large church was planned, but only its passage fronted with a small Tuscan portico was completed (fig. 23). Due to the extensions, two secondary courtyards were formed. Several rooms of the house were adorned with decorative paintings by Lorenzo Sacchetti, an Italian painter living in Vienna; the bathroom was decorated in the manner of the antique pictures at Herculaneum. In 1823 the Viennese sculptor Joseph Schmelzer carved a new, elaborate coat-of-arms for the garden facade (fig. 24), probably a replacement for the original one dating back to the 18th century.

The country house at Csákvár is, even in its unfinished form, the largest and most complex Neo-Classical building of its kind in Hungary. Unusually, it owes a great deal to Ledoux. The original scheme of the garden front with its unpeditmented portico, which was to have been accompanied by two secondary porticoes, goes back to Ledoux's project for the Château of Louveciennes (fig. 38). The idea of annexes in the form of pavilions may have originated from the Château of Maupertuis (fig. 37). The severe little portico and its stairs on the passage of the unrealized church is a near-literal transcription of the house on the Hosten estate (fig. 39).

The Neo-Classical remodelling also affected the plan of Csákvár (fig. 41). In the main wing some important changes occurred: the corridor and the small rooms on the left-hand side were united into four large rooms; these were now the state rooms. The smaller rooms on the right-hand side became the private apartment of the Count and Countess. The new arrangement was less formal than the previous one, and reflected a novel middle-class attitude.

Csákvár did not escape the fate awaiting nearly all Hungarian country houses during and after World War II. In 1944 the house was badly damaged, then it was looted. After various functions, it was eventually converted into a hospital. The interior underwent radical alterations, but in 1958–59 the exterior was carefully restored.



1. Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini és Giovanna Cenami, 1434. London, National Gallery

KUTATÁS

GIOVANNI ARNOLFINI KÉZFOGÓJA

I. Évtizedek óta vitatkoznak rajta, régóta tudatában vannak jelentést hordozó mivoltának, de szinte soha nem írták le pontosan Jan van Eyck londoni képének központi motívumát, az ún. kézfogást (1. kép).[1]

A legfigyelmetlenebb szerzők szerint a jobb a jobbal fog kezet, illetve a nő az, aki a férfi balját tartja.[2] Pontatlanul fogalmaznak mindazok, akik kölcsönöséget jelentő vagy implikáló szókapcsolatot használ-

nak a gesztus meghatározásakor.[3] Nem elegendő egymás felé nyújtott vagy egymásnak adott kezekről beszélni.[4] Közelebb járnak az igazsághoz, akik a férfi aktívabb, a nő passzívabb szerepét hangsúlyozzák a szóban forgó motívummal kapcsolatban.[5] Mindazonáltal bizonyos mozgásra, cselekvésre utaló igék jelen időben való használata nem alkalmas a mozdulatlan kezek pontos leírására.[6] Az csak néhány – más



2. Sassetta: Szent Ferenc szegénységi fogadalma, 1437–1444 között.
Chantilly, Musée Condé



3. Boccaccio: Dekameron, 10.7: Lisa és Perdicone. Illusztráció, 1430–1440 körül. Párizs, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 368r.

tekintetben pontatlan – leírásból derül ki, hogy a nő keze nyitva van.[7] Mindössze egyetlenegy olyan leírást találtam, ami említést tesz a nő néző felé nyitott tenyeréről; szerzője ennek semmiféle jelentést nem tulajdonít.[8]

II. Az ábrázoláson a férfi bal kezének hüvelyk- és a többi négy uja között tartja a nő néző felé kitért jobb tenyerét. Ez a tenyérmutatás olyannyira fontos lehetett, hogy emiatt a festő a férfi balját némileg elrajzolta: a kar túl rövid, továbbá a csukló enyhe felfelé fordulása anatómiailag kissé problematikus.

Nem hinném, hogy ne volna közvetlen kapcsolat a nő tenyerének hangsúlyos megmutatása és az olasz *palmata* / *impalmare* / *impalmamento* fogalmak között. Ez utóbbiak a *palmata*, azaz a tenyér szóból származnak, és az eljegyzéssel kapcsolatosak. A *palmata* hűségnyilatkozatot, ünnepélyes hűségesküt jelent.[9] *Impalmare* annyi, mint eljegyezni valakit; a szó abból a régi szokásból származik, miszerint a vőlegény, házassági ígéretének szentesítése jeleként, megfogta, megérintette vagy megbökte jövődöbeljének jobb kezét, tenyerét.[10] Az *impalmamento* pedig eljegyzést, házassági ígéretet jelent; a hosszú, több fázisból álló házasságkötési ceremónia korai szakaszára utal, azaz az előzetes megállapodások szentesítésére.[11] Magyar megfelelője a kézfogó.

Természetesen a régi római *dextrarum iunctio* rejlik a ceremónia hátterében. Azonban a kézfogás annak idején a két házasulandó fél szabad és önkéntes megegyezését pecsételte meg. A középkorban ezzel szemben a házasságkötés a nő feletti tulajdonjog átruházását jelenti, úgyhogy most a jobb kéz – ami képviseli magát a sze-

mélyt – az apa vagy a gyám tulajdonából átkerül a leendő férj birtokába.[12] A nő nyitott tenyere legfeljebb az ő örömteli vagy kényszerű hozzájárulásának jele. A vőlegény vagy belehelyezi saját jobbát a menyasszonyéba, ahogyan azt számtalan eljegyzés-ábrázolásról ismerjük, vagy kinyújtott ujjával megérinti annak tenyerét. Ez utóbbira szintén találhatók képi példák, így Sassetta Szent Ferenc szegénységi fogadalmát ábrázoló festményén a szent kinyújtott középső- és mutatóujjal közelít a középső nőalak jobb tenyere felé (2. kép).[13]

III. A tenyér megmutatása Jan van Eyck Giovanni Arnolfinit és Giovanna Cenamit ábrázoló képén tudomásom szerint egyedülálló a művészet történetében. Minek köszönhető ez a megoldás?

Nem tudhatjuk, milyen nyelven társalgott a németalföldi festő itáliai származású megbízóival. Nagyon valószínű, hogy az ifjú pár mesélt neki az otthoni eljegyzési szokásokról. Az sincs kizárva, hogy az *impalmamento* szó etimológiájáról is eszmét cserélt művész és megrendelő. Mindazonáltal nemcsak a jogtörténet és a néprajz, hanem bizonyos ábrázolások segítségével is rekonstruálható a szóban forgó motívum kontextusa. Két 1430–40-re datált Boccaccio-illusztráció és a mi képünk mint három filmkocka mutatják az *impalmamento*, azaz a kézfogással szentesített eljegyzés különböző fázisait. A párizsi Bibliothèque de l'Arsenal gyűjteményében őrzött Boccaccio-kötet egyik miniatúráján a vőlegény jobbával közelít a menyasszony nyitott jobb tenyere felé, amit a férfi baljával



4. Boccaccio: Dekameron, 5.7: Teodoro és Violante. Illusztráció, 1430–1440 körül. Párizs, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 204r.



5. Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini és Giovanna Cenami, 1434.
London, National Gallery. Részlet. Infravörös felvétel

hátról és alulról tart oly módon, hogy három ujjá visszahajlik a nő tenyerére (3. kép).[14] Ugyanezen kézirat egy másik illusztrációján a vőlegény, szintén hátról és alulról – ezúttal négy ujjá látszik – baljával fogja, jobbával pedig megérinti menyasszonya nyitott tenyerét (4. kép).[15] Úgy gondolom, hogy Jan van Eyck festménye az ez utáni pillanatot ábrázolja: a leendő férj már felemelte jobbát menyasszonya tenyeréről. Hogy képünk valóban a vázolt eseménysornak egy láncszemét képviseli, azt az alárajzolás is megerősíti: ebből ugyanis kiderül, hogy eredetileg Giovanni, az előbbi példákhoz hasonlóan, nemcsak hátról, hanem két ujját visszahajtva alulról is tartotta Giovanna kezét (5. kép).[16]

Tehát Arnolfini az ímént érintette meg jobbával leendő felesége tenyerét; most megmutatja a szobába belépőknek, illetve a nézőknek (azaz mindazoknak, akikre a kutya néz) frissen szerzett tulajdonát. Ha megszólalna, ezt mondaná: „*Io ho impalmato lei.*” A festményt valószínűleg az *impalmamento* alkalmából, vagy annak emlékére rendelte meg Jan van Eycktól.[17]

Eörsi Anna

JEGYZETEK

1 Davies, M.: The National Gallery, London. Vol. 2 (Les Primitifs Flamands, Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3). Antwerpen 1954, 117–128.

2 „... een man en een vrouw, die elkaar bij de rechterhand houden...” (Karel van Mander: Het Schilder-Boeck [Haarlem, 1604]. Amsterdam, Antwerpen 1950, 33.); „... ein Mann und Weibsbild, so sich durch Darreichung der rechten Hand verheurathen...” (Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste 1675. Ed. A. R. Peltzer. München 1925, 55.). A két szerző valószínűleg csak hallomásból ismerte a képet.

„... Die Linke des Mannes in der Rechten der Frau liegt...” (Hager, W.: Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol. Münstersche Forschungen IX. 1955, 41–70, 41.)

3 „joined” vagy „joining hands” – pl. Harbison, C.: Jan van Eyck: The Play of Realism. London 1991, 34, 37, 40; Panofsky, E.: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. The Burlington Magazine LXIV. 1934, 117–127; 125; Seidel, L.: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon. Cambridge 1993, 10, 19.

„handclasp” – pl. Sandler, L.: The Handclasp in the Arnolfini Wedding: A Manuscript Precedent. The Art Bulletin LXVI. 1984, 488–491; 489, 491.

„holding hands” – pl. Seidel i. m. 19.

„... the couple touch or lay their hands together...” – Hall, E.: The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait. Berkeley 1994, 83. (Itt jegyzem meg, hogy egyetértek az ábrázolás Hall-féle értelmezésével, de egyszerűbb és kézenfekvőbb módon jutok ugyanarra az eredményre, amire ő. L. a 17. jegyzetet is.)

„iunctio” – pl. Bedaux, J. B.: The Reality of Symbols. The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait. Simiolus XVI. 1986, 5–28; 10.

„... Mann und Frau die Hände ineinander legten...” – Friedländer, M. J.: Die altniederländische Malerei. Bd. I. Die van Eyck's-Petrus Christus. Berlin 1924, 55.

„... touchants la main l'ung de l'autre...” – Ausztriai Margit gyűjteményének inventáriuma 1523–24, idézi Davies i. m. doc. 1.

„... les mains des conjoints unies...” – Tolnay, Ch de: Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck. Bruxelles 1939, 33.

„... se toman las manos...” – Magyarországi Mária gyűjteményének inventáriuma 1558-ból, idézi Davies i. m. doc. 3.

„... agarrados de las manos...” – Spanyol királyi gyűjtemény inventáriuma, 1754 és 1789, idézi Davies i. m. doc. 7.

4 pl. „... sich die Hand reichend...” – Voll, K.: Die Werke des Jan van Eyck. Strasbourg 1900, 8.

„... se donnant la main...” – Dimier, L.: Le portrait méconnu de Jean van Eyck. La Revue de l'art ancien et moderne XXXVI. 1932, 187–193; 187.

5 pl. „... Arnolfini...grasping in his left hand the back of the hand of his bride...” – Baldass, L.von: Jan van Eyck. Köln 1952, 74.

„... her right hand in his left...” – Davies i. m. 118.

„... the woman has just put her right hand into Arnolfini's left...” – Gombrich, E. H.: The Story of Art. 8th ed. London 1957, 174.

„... the husband gingerly holds the lady's right hand in his left...” – Panofsky, E.: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge/Mass. 1953, 202.

„... the right hand of the bride is placed in the left of the husband...” – Rosenau, H.: Some English Influences on Jan van Eyck: With Special Reference to the Arnolfini Portrait. Apollo XXXVI. 1942, 125–8; 125.

„... der Bräutigam hat die Hand der Braut ergriffen.” – Bialostocki, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin 1972, 172.

„...una alemana...dando la mano a un mozo...” – Spanyol királyi gyűjtemény inventáriuma. Alkazar, Madrid, 1700, idézi Davies i. m. doc. 6.

6 pl. „... the woman places her right hand in the man's extended left one...” – Seidel i. m. 42.

„... seine...(Hand)...behutsam die Rechte der Frau faßt...” – Beenken, H.: Hubert und Jan van Eyck. München 1941, 60. L. a következő jegyzetet is.

7 pl. „... the man...touch the woman's extended right hand...” – Hall i. m. 83. (Amennyiben a „hand” a kézre, és nem a karra vonatkozik.)

„... weisen beide Handflächen nach oben...” – Šebková-Thaller, Z.: Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild. Markt Berolzheim 1992, 42, 55, 58.

„... l'homme prend la main étendue de sa femme...” – Tolnay i. m. 33. (Amennyiben a „main” a kézre, és nem a karra vonatkozik.)

„...une dame...tendant la main ouverte à un homme” – Viardot, L.: Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie. Paris 1860, 30.

8. „Le jeune couple se tient par la main ou, plus exactement, la jeune femme a posé sa main droite, la paume en avant, dans la main gauche de son époux.” – Hymans, H.: Les van Eyck. Biographie critique. Paris é. n. 94.

A kép óriási szakirodalmából mindössze ketten tulajdonítanak fontosságot a tenyérnek. Viardot tenyérjós-lás-jelenetet vél látni az ábrázoláson: i. m. 30–31. Belting szerint – és ezzel egyet lehet érteni – házasságkötésre való hajlandóságot fejez ki a nyitott kéz. Belting, H.–Kruse, Ch.: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, 72.

9 Corso, R.: Gli sponsali popolari. Revue des Études ethnographiques et sociologiques I. 1908, 495–496.: „L'espressione della fede, nel patto conchiuso dalle parti, è la palmata... La palmata ha l'efficacia solenne di un giuramento.”

10. „impalmare: (derivato di palma) congiungere la palma della mano alla palma di un'altra persona, come segno di promessa solenne... In particolare dello sposo che, toccando la mano alla sposa, le dava così promessa di matrimonio...” In: Bosco, U. (dir.): Lessico universale italiano di lingua, lettere, arti, scienze e tecnica X. Roma 1972, 216.

„impalmare: sposare, prendere in moglie (dall'uso antico per il quale l'uomo sanciva la propria promessa di matrimonio toccando la mano della futura sposa.) In: Meini, G. et al.: Dizionario Sandron della lingua italiana. Firenze 1976, 916.

11 Hall i. m. 68; Klapisch-Zuber, Ch.: Women, Family and Ritual in Renaissance Italy. Chicago–London 1985, 183.

12 pl. Rosenau i. m. 125; Mikat, P.: Ehe. In: Erler, A.–Kaufmann, E.: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte I. Berlin 1971, 809–833; 811.

13 Chantilly, Musée Condé. L. még pl. Cavallini: Szent Erzsébet eljegyzése. Nápoly, Santa Maria di Donna Regina (Boskovits, M.: Proposte [e conferme] per Pietro Cavallini, 39. kép in: Roma Anno 1300. Atti della IV. Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma „La Sapienza” [19–24 maggio 1980]. Roma 1983, 297–330.); Lombard festő, XV. század vége: Eljegyzési jelenet. Budapest, Szépművészeti Múzeum, N°1075 (Gnaccioli, L. P.: Un ciclo di affreschi quattrocenteschi da Santa Maria delle Grazie a Bergamo. Arte Lombarda 117/1996, 127–132, 5. kép.); Domenico Ghirlandaio: Mária eljegyzése. Firenze, Ospedale degli Innocenti.

14 Boccaccio: Dekameron, 10.7: Lisa és Perdicone. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 368r. Hall i. m. 75. és fig. 32.

Úgy tűnik, az eljegyzési ceremónia hasonló fázisa látható egy Tóbiást és Sárát ábrázoló miniatúrán: London, British Museum, ms. Add.10043, fol. 207v. Bedaux i. m. fig. 4.

15 Boccaccio: Dekameron, 5.7: Teodoro és Violante. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 204r. Hall i. m. 74. és fig. 31.

16 Davies i. m. pl. CCXCVIII.

Azzal az elképzeléssel találkoztam már a szakirodalomban, hogy a férfi mindjárt beleteszi jobbát a nőébe, azzal azonban még nem, hogy már beletette. L. pl. Baldass i. m. 74; Gombrich i. m. 174; Kaemmerer, L.: Hubert and Jan van Eyck. Bielefeld, Leipzig 1898, 64; Rosenau i. m. 126.

17 E. Hall hasonlóan értelmezi a festmény fő témáját: „what the artist has depicted is...a solemn sponsalia or betrothal.” – i. m. 83.

Ami a részleteket illeti, a nő piros öve – mindeddig nem foglalkoztak vele – eljegyzési ajándék (Corso i. m. 495.: „Il segno è il destino della donna già fidanzata. Esso può consistere in una cintura color rosso-fuoco...”). A piros papucsot is valószínűleg a völgyény adta menyasszonyának, leendő felesége feletti hatalmát szimbolizáló (Corso i. m. 497.).

A fenti tanulmány angol nyelvű változata (Eörsi, Anna: Giovanni Arnolfini's Impalmamento) időközben megjelent: Oud Holland 110. 1996/3–4, 113–116.

„IMPALMAMENTO” DES GIOVANNI ARNOLFINI

Giovanni Arnolfini hält zwischen des Daumen und der anderen vier Finger seiner linken Hand die gegen den Zuschauer geöffnete hohle Hand von Giovanna Cenami. Es ist beinahe unglaublich, aber weder die Beschreibungen noch die Interpretationen bisher in Betracht nehmen, daß diese hohle Hand das zentrale Motiv der Darstellung ist.

Die Verfasserin setzt eine unmittelbare Beziehung zwischen das Zeigen der hohlen Hand und der italienischen Begriffe *palmata*, *impalmare*, *impalmamento* voraus. Die letzteren stammen aus dem Wort *palma*, d.h. hohle Hand und hängen mit der Verlobung zusammen. Es sind mehrere Darstellungen in Italien, im Heimat der Arnolfinis überblieben, an welchen der Bräutigam seine Braut mittels der Berührung der hohlen

Handes verlobt (Sassetta: Armutgelöbnis des heiligen Franciscus, Chantilly, Musée Condé; Cavallini: Verlobung der heiligen Elisabeth, Neapel, Santa Maria di Donna Regina).

Zwei Boccaccio-Illustrationen, auf den Jahren 1430–40 datiert (Abb. 3, 4) und dann dieses Bild stellen das Nacheinander der verschiedenen Phasen des *impalmamento*, d.h. der mit Handschlag sanktionierten Verlobung vor. Giovanni Arnolfini hat die hohle Hand seiner künftigen Frau eben berührt; jetzt zeigt er den Zuschauer sein neu erworbenes Eigentum. Wenn er sprechen könnte, würde er sagen: „Io ho *impalmato lei*“. Er hat das Gemälde anlässlich des *impalmamento*, oder zum Andenken der Verlobung von Jan van Eyck bestellt.

SZENT VENCEL BORA ÉS MAULBERTSCH OLTÁRKÉPE TÁLLYÁN

Északkelet-Magyarországon, a nevezetes tokaji borvidék egyik falujában, Tállyán, Szent Vencel napját (szeptember 28.) két évszázada különös ünnepélyességgel üli meg a falu katolikus közössége. A Vencelnapot követő vasárnapon a templom Szent Vencelnek szentelt mellékoltárát szőlőfürtökkel s bőven termő szőlővenyigékkel roskadásig teleaggatják, környezetét virággal díszítik s az oltárra két üveg bort helyeznek (1–2. kép). [1]

A Szent Vencel-oltár a Szent László magyar királynak szentelt középkori templom hajójában áll. Emeletes retábulumát és aranyozott szobrai a 18. század közepén az akkori Északkelet-Magyarország valamelyik szobrászműhelyében, talán a közeli Kassán készíthették. Középszerű alkotás ez, mely sem kvalitásában, sem stílusában nem válik ki az egykorú oltárok közül.[2] Ellentétben Szent Vencelt ábrázoló kitűnő oltárképével,

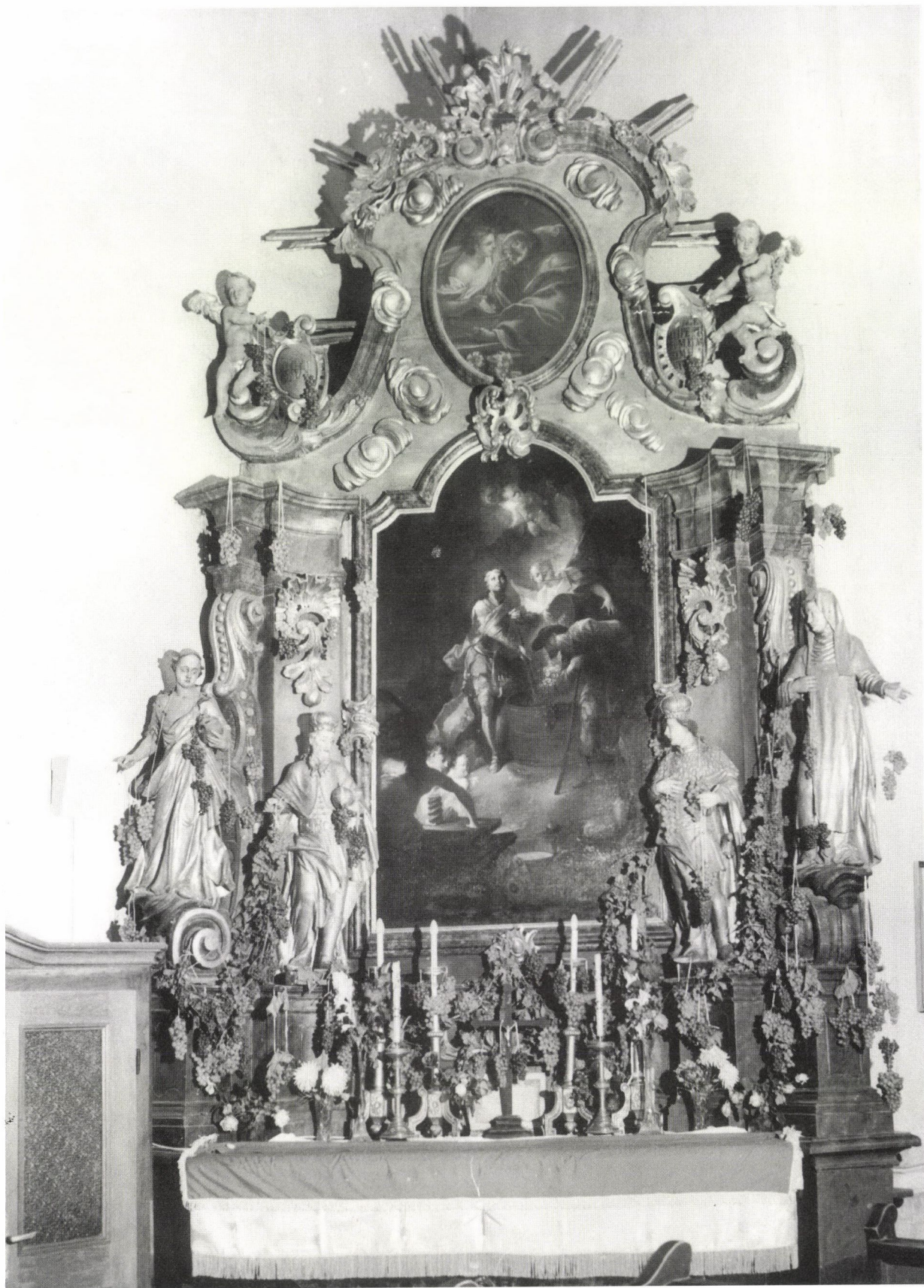
amelyet az osztrák barokk festészet legeredetibb mestere, Franz Anton Maulbertsch festett 1765 táján.[3]

A kép néhány évvel a maulbertschi életmű csúcsát jelentő sümegi és kroměřízi falképek után készült, s fénynyel átjárt kompozíciója, a háttér vörösesbarna tónusából kifejlesztett mélytűzű színei, expresszív formafelfogása még teljességgel őrzik a festői kifejezésnek azt a ritkán tapasztalható intenzitását, amely Maulbertsch legszebb fiatalkori műveiből árad. Ezekben a műveiben Maulbertsch összefoglalta és szintetizálta a régi európai festészet formai hagyományait, „a rubensi szenzualizmus és a rembrandti fény-árnyék felfogás valamint a velencei luminizmus” festői tanulságait (3. kép).[4]

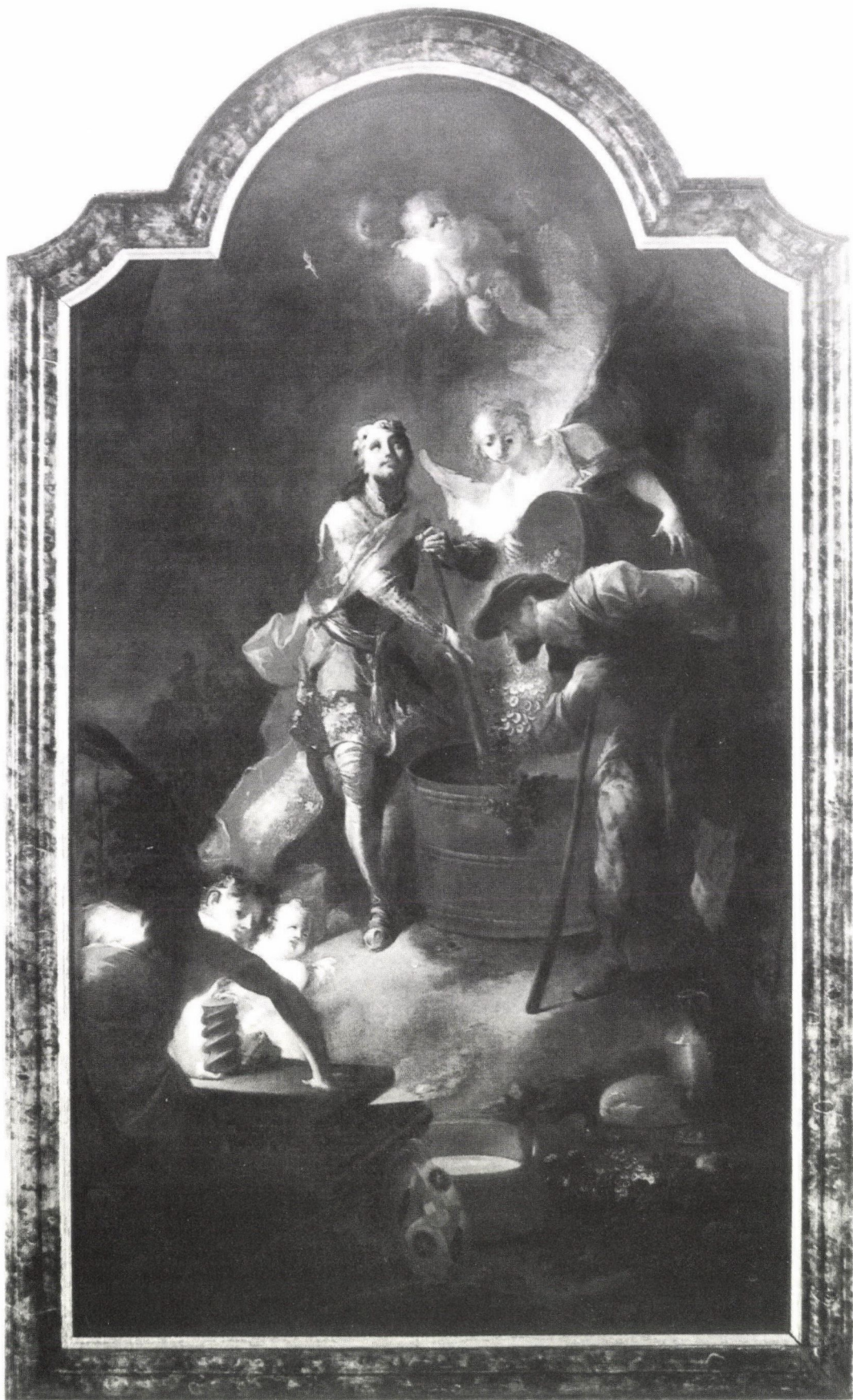
Maulbertsch festménye a többi oltárkép közül nemcsak kvalitása, de *ikonográfiája* és *funkciója* okán is kiválik. Ezekkel azonban a művészettörténet mind ez ideig nem foglalkozott, mert nem ismerte azt a Vencel-oltárhoz



1. A Vencel-napi ünnepi szentmise Tállyán 1996-ban (balra a Szent Vencel-oltár)



2. A Szent Vencel-oltár Vencel-napon 1976-ban. Tállya, r. k. plébániatemplom



3. Franz Anton Maulbertsch: Szent Vencel szürete. Oltárkép a táillyai Szent Vencel-oltáron, 1765 körül



4. Samuel Dvořák: Szent Vencel szürete, rézmetszet 1680

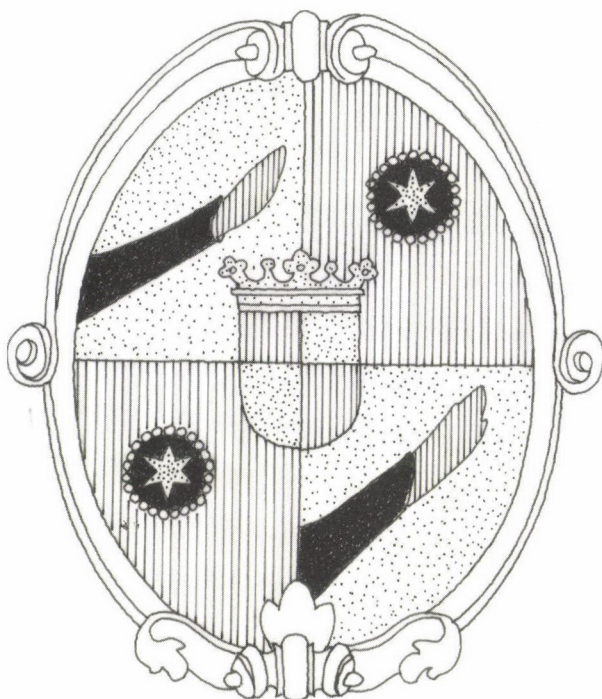
kapcsolódó, ma is élő szokásrendszert, amelyet – illetékessége okán – a néprajztudomány tárt föl. A néprajz tudósai viszont az oltár és az oltárkép ikonográfiai összefüggéseivel nem foglalkoztak, mert ezeket a művészettörténet körébe sorolták.[5] Pedig csak a két tudomány együttműködése révén lehet választ adni a tállyai Szent Vencel-oltár és a körötte kialakult kultusz kapcsán felvetődő kérdésekre. Ezek közül a legkézenfekvőbb nem annyira az, hogy miként került a neves bécsi művész alkotása az északkelet-magyarországi Tállyára, hiszen a kor jól ismerte azt a gyakorlatot, hogy egy-egy magyarországi vagy bécsi mecénás a császárvárosban elismert művészeknél rendeljen oltárképet távoli birtokára. Hanem sokkal inkább az, hogy miként került a cseh nemzeti szent alakja a 18. század közepén a tokaji borvidék magyar falujába? Ott miért ülik meg ünnepélyesen neve napját s miért övezik az oltárképet különös tisztelettel? S mi módon volt lehetséges, hogy egy oltárképhez kötődő két évszázados, tehát barokk kori szokás máig megőrződjön? Ezek – a hagyományos művészettörténet keretein kívül eső – kérdések arra keresnek választ, hogy milyen igény hívta életre a tállyai oltárképet, s az – miután elhagyta a festő bécsi műtermét –

milyen környezetbe került, s ott hogyan épült be annak a közösségnek a szokásrendszerébe, amelynek számára készült.

Szent Vencel barokk oltárképe Magyarországon unikumnak számít. Ezen a tájon nemigen mutatható ki a cseh nemzeti szent király tisztelete, miként a magyar szent királynak, Szent Istvánnak sem volt önálló kultusza Csehországban.[6] A Habsburg Birodalomban Magyarországnak és Csehországnak saját, nemzeti királyságában testet öltött múltja volt, s szent királyaik ezt a múltat jelenítették meg. Kultuszuk így inkább regionálisnak tekinthető, mégha a régió fogalma egy-egy egész országot jelöl is.[7]

Hogy mégis miért ülik meg Szent Vencel napját Tállyán ekkora ünnepélyességgel, ahhoz a tállyai Szent Vencel-oltárkép *témája* vihet közelebb: Szent Vencel szőlőt présel, angyalok kíséretében. Széles szüretelő kád áll a kép középpontjában, ebbe hordja puttonyban a szőlőt a szent király kísérfője. Terhével a kád fölé hajol s a szőlőt egy fényes angyal segítségével a kádba önti. A kád mellett, hercegi koronával a fején, aranyos kék ruhában és lobogó piros palástban áll Szent Vencel, szemét az égre függesztve törőfával töri és készíti elő a szőlőt a préselésre. A szőlőprést a kép előterében angyalok működtetik. A nagyobbik angyal ragyogó ellenfényben, kecses mozdulattal hajol a prés fölé s egy kis angyal segítségével annak fedőlapját igazítja. A kiperéselt szőlő leve egy kisebb sajtárba kerül, amelytől nem messze – mintha csak a szüretelők étke lenne – szőlő, kenyér és egy kancsó bor látható.

Legendájának tanúsága szerint Szent Vencel – mélyen átérezve annak misztériumát, hogy a szentmisében az ostya és a bor Krisztus testévé és vérévé válik –, a misebornak szánt szőlőt maga préselte ki, a szent ostyához pedig maga ültette, aratta és csépelte a búzát, s amikor megőrlötte, az ostyát is maga sütötte belőle.



5. A tállyai Fáklyás Társulat címere a tállyai Szent Vencel-oltárképen

Szent Vencel gazdag legendáját Csehországban már a középkor során képciklusokba rendezték s a szüretelés ábrázolása a karlstjeini vár öregtornyának gótikus és a prágai Szent Vitus-székesegyház Vencel-kápolnájának késő reneszánsz falképein is látható. A legendát a barokk korban ábrázolták a legrészletesebben. Karel Škréta például 32 jelenetből álló Szent Vencel-sorozatot festett a zderazi Ágoston-rendi kolostor kerengőjébe (1640–1641). Noha a szüretelő Szent Vencel jelenete több ciklusban is előfordul, mégis ez a történet a legenda ritkábban ábrázolt jelenetei közé tartozik.[8] A tállyai ábrázolás ebből a cseh hagyományból nőtt ki, s hozzá Maulbertsch valamely metszetsorozat révén kapcsolódhatott. Samuel Dvořák 1680-ban készült, Jan Tanner Szent Vencel-életrajzát illusztráló metszetén (4. kép) például a botra támaszkodó puttonyos kísérőt, a szőlőtörő Szent Vencelt, a szőlőprést és egy kisebb kádat hasonló beállításban láthatjuk, mint Maulbertsch oltárképén.[9]

Tállya Magyarország legnevezetesebb borvidékének, a tokajinak egyik jelentős települése. Ez a vidék Magyarországon a 16. század második felében emelkedett ki különleges szőlő- és borkultúrájával, s bő félévszázad alatt nevezetes aszúbora olyan európai hírre tett szert, hogy nemegyszer már-már Magyarország nemzeti jelképeként emlegették. Az ismert szállóige – „A tokaji bor a borok királya, a királyok bora” – mögött az angol, po-

rosz, szász, lengyel, orosz és a bécsi udvar elismerése áll, s egész csokorra való gyűjthető össze a 18–19. század íróinak, művészeinek a tokaji bort magasztaló soraiból is. Voltaire, az osztrák Theodor Körner és Nicolaus Lenau verset írtak róla, a bécsi biedermeier költő, Gabriele Baumberg „Lob des Tokajers” című versét („O, köstlicher Tokajer, du königlicher Wein!...”) Franz Schubert zenésítette meg.[10] Híre Magyarországon ennél is nagyobb volt, s Kölcsey Ferenc „Tokaj szőlővesszeinek” hírét Himnuszába is belefoglalta.

A tokaji borvidék falvainak nevét Magyarországon jól ismerték, s a „mézes mádi borról”, a „jó tarcali borról” énekek szóltak.[11] Borukat az ország határán túl azonban csak a vidék neve szerint tisztelték: tokaji bor volt valamennyi. Külön rangot közülük csak a *tállyai* bor vívott ki magának. Az erről szóló történetet legelőször a magyarországi latin nyelvű manierista költészet egyik jellegzetes alakja, az evangélikus vallású kassai iskola-rektor, Johannes Bocatius foglalta versbe még a 16. század végén. Ekkortájt számon tartották Kelet-Magyarországon, hogy három évtizeddel korábban a tridenti zsinaton Magyarország képviselője, Draskovich György érsek a pápa asztalára tállyai bort rakatott. A nemes ital a pápának olyannyira ízlett, hogy *Tállya* nevét szójátékba foglalva így köszönte meg azt: „*Patrem sanctum talia vina decent*”, azaz a „Bornak e fajtája illet szentatyaként.”[12]



6. Szent Imre és Szent Klára szobra a Szent Vencel-oltáron, 1996



7. Szent József álma a Szent Vencel-oltár oromzatán, 1976



8. Ismeretlen festő: Szüretelők az Október hónap képén.
Edelény, kastély, 1760-as évek második fele

Bocatius, Johannes: *De quodam Papa, bibente vinum ex Talya oppido Hungariae.* (Hungaridos... Bartphae 1599)

*Hungara ni Getici sentiret acynacis iras,
Nonné satis felix terra vocanda foret?
Vt taceam reliquas, queis coelitus aucta superbit
Dotibus, est sapido nobilitata mero.
Incola qua passim generosas educat uvas,
Est locus: Hungarice Tália nomen habet.
Hinc Bacchi latices auxerat Itala* tellus,
Dulcia Pontifici dona ferenda suo.
Mox Pater admiscens cupidis nova pocula labris
Laudat, et unde liquor sit bonus iste rogat?
Subiicit huic aliquis, cui nota lociq. meriq.**
Conditio: est matri Tália nomen: habes.***
Gratulor ergo mihi, Papa dicit, talia nobis
Vina: Patrem Sanctum talia vina decent.*

Változatok Szirmaynál (1803):

* latices abvexerat Hungara

** Hungarus huic Praesul, cui nota locique, merique

*** habes helyett ait

Bocatius Johannes: A néhai pápáról, amikor a magyarországi mezőváros Tállya borát itta (Hugaridos... Bártfa 1599)

Boldognak, ha a görbe török kard nem fenyegetné,
Mondhatnád a magyar földjét tán jogosan.
Nem szólván az egyéb adományairól az ezeknek,
Csak zamatos bora is megnevesíti e hont.

Ott hol a nép a nemes szőlő töveit telepíti,
Van hely, amely magyarul Tállya nevét viseli.
Itt érlelt nedűit Bacchusnak küldi magyar föld
Főpapjának szánt édes ajándécul.
S az szomjú ajakához emelve az újízü kelyhet,
Honnan e pompás bor? – kérdezi dicsérőn.
Ráfelel ím a magyar, aki tudja a bor fajtát
S merre terem: neve – mond – Tállya szőlőhelyinek.
Üdvözlöm hát Tállya borát – szól erre a pápa –
Bornak e fajtája illet szentatyaként.
(Détsky Mihály fordítása)

A pápai szójáték szellemes és könnyen megjegyezhető. S mert időmértékes sorra rendezett, szinte kínálta magát, hogy újabb időmértékes sorokkal egészítsék ki. Így készült Bocatius verse, s másfél évszázaddal a tridenti zsinat után, 1735-ben így a jezsuita történetíró Timon Sámuel disztichonja is:

*Permaneat, vigeatque huius summa Lyaei,
Summum Pontificem talia vina decent!*

Tartson s nőjön e Bacchus ajándékának a híre
Pápát illeti meg bornak e fajtája!
(Détsky Mihály fordítása)

A tállyai bor dicsérete – kissé átalakulva – itt már szállóigének hat, s így tűnik fel újabb fél évszázad múltán 1786-ban Korabinsky János Magyarország-lexikonában is. A századforduló táján, 1803-ban pedig Szirmay Antal a történetet, a Bocatius-verset és a Timon Sámuel írta disztichont együtt tartja számon a Zemplén vármegyéről írott történeti munkájában. Mindez azt mutatja, hogy a tállyai bor pápai dicséretének legendája eleven volt e vidéken a 16. század végétől folyamatosan.[13]

Ha a tokaji bort a „királyok borának” nevezhetik, akkor a tállyainak „a pápák bora” elnevezés jár ki. A pápák bora pedig misebor, s misebort készít a csehek szent királya Vencel is. Ez hát a témája Maulbertsch tállyai oltárképének.

A ritka és különleges témaválasztás mögött olyan „tudós” programadó személyiséget sejtethetünk, aki nemcsak a tállyai bor és a pápák kapcsolatáról szóló hagyományt ismerte, de megtalálta a keresztény ikonográfiában is azt a vonatkozási pontot, szent Vencel szüretét, amelynek révén a tállyai bor – mint a pápák bora – külön is dicsőíthető. Személyét keresve – más forrás híján – a tállyai plébánia anyakönyveit vizsgáltuk, hogy megtudjuk, kik voltak azok a vendégpapok, akik Tállyán több-kevesebb rendszerességgel megfordultak. Az anyakönyvek tanúsága szerint a legtöbb közülük jezsuita szerzetes volt.[14] Feltételezzük, hogy közülük kerülhetett ki a tállyai Szent Vencel-oltárkép programadója, aki egyúttal rendi kapcsolata révén a festőhöz, Maulbertschhez is a megbízást közvetíthette. A témaválasztásban a jezsuitákat akár rendtörténeti vonatkozások is motiválhatták, hiszen a rend magyarországi megtelepedését annak a Draskovich György érseknek köszönhetette, aki a pápa asztalára a tállyai bort feladta.

Hogy miképpen adaptálták a Szent Vencel-oltárképet a tállyai környezetbe, s hogyan vette birtokába Maulbertsch művét a falu közössége, annak megválaszolásához a kiindulópontot ismét az oltárkép, pontosabban annak egy részlete szolgáltatja: egy címer az angyalok



9. A „Vencel-bor” a Szent-István-szobor lábánál
a Szent Vencel-oltáron, 1996

szőlőpréséhez támasztva (5. kép). Formája negyedelt ovális pajzs, amelynek jobb felső mezejét arany alapon egy lángoló fáklya, a bal oldalit pedig vörös mezőben hatágú arany csillag tölti ki, gyöngyös szegélyű fekete körbe foglalva. Az alsó mezőkben mindkét motívum átlósan megismétlődik. Nem a területet birtokló herceg Trautson család címere (amely a tállyai főoltár fölött látható), s hasztalan keresnénk a közép-európai nemesi címereket rendszerező kézikönyvekben is. A tállyai címert beszélő címernek tarthatjuk, s benne

egy, a barokk korban alapított helyi vallásos társulat, a tállyai *Fáklyás Társulat* címerét ismerhetjük fel. E Társulat nevéből került a fáklya – a régi magyar nyelvben a gyertya szinonimája – a címerbe, s itt is Krisztust, a Világ világosságát jelenti, mint ahogy hasonló értelmű a címer másik képi eleme, a fekete körbe foglalt hatágú csillag is, amely Szűz Mária jelképeként – mint „Hajnali szép csillag” vagy „Tengernek csillaga” – a sötétben tévelygőknek az igaz utat mutatja.[15] A Fáklyás Társulat számára készült tehát az oltár és az



10. A tályjai templom plébánosa átadja a „Vencel-bort” az 1996. évi Vencel-napra hívott vendégpapnak

oltárkép, s e Társulat tagjai díszítik föl ma is Szent Vencel napján az oltárt szőlőfürtökkel, s ülik meg a szent nevenapját nagy ünnepélyességgel.

Maga a társulat különleges és egyedülálló jelenség Magyarországon. Nem azért, mert a 18. század közepe táján alapították az istentisztelet fényének emelésére és a vallásos élet elmélyítésére, hiszen akkortájt több száz ilyen társulat működött Magyarországon, hanem azért, mert túlélte a modernizáció különböző hullámain – s azóta is folyamatosan működik. Alapítása idején a szőlőművelők társulata volt. Ezt fejezték ki céhjelvényeik, s ez határozta meg az oltár témaválasztását. Bár a társulat iratai csak a 19. század első felétől maradtak fenn, azokban számos utalás található a korábbi időkre is.[16] Helybéli férfiak a tagjai, maguk választják tisztségviselőiket, saját szabályzatuk van, saját ünnepeik és szokásaik. Társulati életük részben ma is a Szent Vencel-oltár körül zajlik, s így az oltár nemcsak kultuszuk tárgya, de ikonográfiája révén tükrözője is annak a szellemiségnek, amely e társulatot a 18. század közepén létrehozta s tovább élte.

Az oltárkép jelentése az eucharisztia gondolköréhez kapcsolódik, s ugyanennek kifejezője a kompozíció jobb oldalán a szőlő mellé helyezett *kenyér és bor* csendéletté formált együttese is. A cseh szent király tevékenységéhez két szoboralak, két magyar szent asszisztál, Szent István király, aki Vencelhez hasonlóan országát a keresztény hitre térítette s fia, Szent Imre herceg, akit trónja örökösének szánt. Mellettük egy-egy női szent szobra áll

az oltáron. A bűnbánatra példát adó Bűnbánó Magdolnát s egy apácászentét, valószínűleg Szent Klárát, aki egykor bal kezében attribútumát, az oltáriszentséget tarthatta, s ily módon maga is az eucharisztia gondolatát jelenítette meg (6. kép). Fönt az oromzati képen angyal kelti fel álmából a liliummal ábrázolt Szent Józsefet, a keresztény családi élet példáját és oltalmazóját (7. kép). Ezt a képet két faragott kartus fogja közre festett feliratokkal. A bal oldalin angyal szólítja nevén a könyv olvasásában elszunnyadt Józsefet (s itt a JOSEPH név játékos betűrejtvény formájában olvasható), s a folytatás a másik kartusra került: SURGE ACCIPE PUERUM, ET MATREM EJUS ET FUGE [József, kelj föl, vedd a gyermeket és anyját, s menekülj. Máté 2. 13.]

Nem tudjuk, ki festette az oltároromzat Szent József-képét. Maulbertschnél lényegesebb gyengébb színvonalat képviselő észak-magyarországi festő lehetett, aki talán műhelykapcsolatban állt az oltárszobrokat faragó szobrásszal vagy az oltárépítményt készítő asztalossal. Az azonban bizonyos, hogy a térség festői felfigyeltek e különleges művészi kvalitású oltárképre, amelynek hatása nyomot hagyott e vidék művészetén. Ezt bizonyítja, hogy az edelényi kastély rokokó falképeinek mestere egyik jellegzetes életképsorozatán, a hónapképek ábrázolásán, az Október hónapot Maulbertsch tályjai oltárképe nyomán festette meg. (8. kép) Kétalakos, szüretet ábrázoló kompozíció ez is, ugyanúgy egy szüretelő kád köré elrendezve. Ide önti a szőlőt a jobbbról érkező puttányos férfi, szinte pontos mása a tályjai Szent Vencel puttányos segítőjének: széles kalapban s profilban ábrázolt szakállas figura, ugyanazzal a kilépő s jobbával botot markoló mozdulattal. Ott van a kádban Szent Vencel törőfája is, de a szent nélkül, egy hitelesen ábrázolt bálványos szőlőprés oldalához támasztva, egy lopótök társaságában. A prés oldalánál viszont Szent Vencel helyén egy magyar ruhás dáma áll, mindkét kezében szőlőt tartva.[17]

Maulbertsch Bécsből importált oltárképe valóban beépült e vidék kultúrájába, s ezt e *kompozíciós* átvétel is mutatja. S hogy kitűnően megválasztott ikonográfiája, ikonográfiai rendszere révén mennyire gyökeret vert Tályja társadalmi és vallási életében, azt legjobban az éppen e képhez és az oltárhoz kötődő Fáklyás Társulat fennmaradása szemléltetheti. A Szent Vencel-oltár ugyanis oly fontos szerepet tölt be a tályjai Fáklyás Társulat életében, hogy ünnepeik, társulati életük és üléseik az oltár ikonográfiájával meghatározott rendszerbe illeszkednek.

Fontos ünnep számukra Gyertyaszentelő Boldogaszszonyi ünnep (február 2.), amikor az éves gyertyamennyiség, tehát a fáklyák beszerzésére adakoznak. (Nagyobb ünnepeken fáklyás szolgálatot tartanak az oltárnál, s fáklyával vesznek részt elhunyt tagtársuk temetésén is.) József napkor (→az oltár oromzati képe), március 19-én éves gyűlést tartanak, s ilyenkor (miként a többi éves gyűlés alkalmából is) minden társulati tagnak gyónnia (→Bűnbánó Magdolna szobra) és áldoznia (→Szent Klára szobra) illik.[18] Szent Vencel napja (szeptember 28.) a társulat legnagyobb ünnepe. Ekkor díszítik föl az oltárt virágokkal és szőlőfürtökkel, s a szőlőt, amellyel a Szent Vencel-oltárt ékesítik föl, „Vencel-szőlőnek” hívják. Ekkor helyeznek az oltárra egy-egy üveg bort is, amelyet a „Vencel-szőlő” elnevezés analógiájára „Vencel-bornak” tarthatunk (9. kép). [19]

A tályjai Fáklyás Társulatnak a szent neve napján a Vencel-oltárra bort helyező gesztusa az eucharisztia

jegyében fogant, s ugyanakkor a tállyai szőlő munkásaira, azaz önmagukra vonatkozik. A bor ugyanis, amelyet Szent Vencel leszüretelt és kpréselt, a tállyai oltáron általuk lett valóság, másképpen mondva: Szent Vencel bora az ő munkájuk révén született meg.[20] S amikor Tállyán a szentmisét mondják, akkor az általuk jelképesen az oltárra helyezett bor válik Krisztus vérévé, a Fáklyás Társulat tagjai pedig, akik a szőlőt megmunkálták s a miséhez szánt bort az oltárra helyezték, maguk is az eucharisztia misztériumának különleges részeseivé válnak, Szent Vencelhez hasonlóan. S mivel ezt a bort, régi szokás szerint, a mai napig a tállyai templom plébánosa és a Vencel-napra érkezett vendégpap – Krisztus és a földi egyház képviselői – veszik át (10. kép), az oltárra helyezett bor átvétele is kettős jelentést kap.[21] Eddig az eucharisztiahoz kapcsolódó jelentését említettük. Am úgy lehet, amikor a tállyai bort a Vencel-napon miséző papok a földi egyház tagjaiként átveszik és jelenlétükkel azt az egyházi hierarchiát képviselik, amelynek élén maga a pápa áll, megismétlik a régi történetet, amely a „pápák boráról” szól.

A tállyai plébániatemplom Szent Vencel-oltárát tehát Maulbertsch fiatalkori remekművén kívül az teszi különlegessé, hogy körötte több mint két évszázada évente lejátszódik az a rítus, amely a régi katolikus hagyománynak és a táj jelenét még ma is meghatározó, hagyományos szőlő- és borkultúrának egymásra vonatkoztatásából született. Ez a kapcsolat a rítusban résztvevő papnak és társulati tagnak egyaránt személyes és személyre szóló. Még akkor is, ha az itt *rekonstruált* barokk művészeti és gondolati konstrukció számos eleme mára teljesen feledésbe merült vagy elvesztette eredeti jelentését, illetve csupán szokássá, az elődöktől rájuk örökölt hagyománnyá szelídült. De e kapcsolat lényege – mert az eucharisztia általánosan ismert gondolatához kötődött és mert a Szent Vencel-oltár köré szerveződött – így is megmaradt, s a benne résztvevőknek a személyes érintettséget éppen ez biztosítja. Ez adja meg ma is a rítus elevenségét, s ez tartotta meg a Szent Vencel-napi szokást több mint két évszázadon keresztül máig.[22]

AZ 1996. ÉVI VENCEL-NAP TÁLLYÁN

A fenti tanulmány átdolgozott és kibővített változata annak az írásnak, amely a kiváló cseh művészettörténész, Pavel Preiss 70. születésnapjára Prágában kiadott tanulmánykötetbe készült.[23] Cseh barokk kutatót köszöntöttünk, s választásom ezért esett az általa többször is méltatott festő, Franz Anton Maulbertsch cseh témájú magyarországi alkotására. A témát 1996 tavaszán választottam ki, s akkor írtam meg a tanulmányt is, hónapokkal az az évi Vencel-nap előtt. Így hát – bár Tállyán többször megfordultam, s Maulbertsch oltárképe az általam 1993-ban rendezett „Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások” című kiállításon is szerepelt – a tanulmány megírásakor a tállyai Vencel-nap szokásrendjét még csak a néprajzi irodalomból, a feldíszített oltárt pedig csak fényképről ismertem.

Vencel-napon Tállyán csak később, 1996 szeptemberében jártam, amikor az ottani két nap során végigkísérhettem a Vencel-napi szokás folyamatát a templom és a Vencel-oltár feldíszítésétől egészen az ünnepi szentmiséig és a „Vencel-bor” átadásáig. A szokás ma is eleven és változatos, s gazdagabb annál, amit a leírások érzékelteni tudnak. Ugyanakkor az is pontosan érzékelhető, hogy korunk másfajta életvitele számos ponton megváltoztatja még a 10–15 évvel ezelőtti, a mainál erősebben hagyományörző gyakorlatot is. Szükséges tehát, hogy rögzítsük e változó világban egyetlen esztendő, az 1996-os év Vencel-napi eseményeit, a szokás rendjét és a benne résztvevők tevékenységét. S nemcsak a tállyai Szent Vencel-oltár ikonográfiája és a körötte kialakult kultusz jobb megismerése okán, hanem azért is, mert ez az utolsó maradéka azoknak a barokk kori ünnepeknek, amelyeket Magyarország több száz vallásos társulata tartott, mindegyik a maga oltára előtt. Jól érzékelhető ugyanis, hogy a tállyai Vencel-napi szokás, noha mára már számos eleme modernizálódott, egyértelműen a barokk kori hagyományt őrzi és viszi tovább.

Szent Vencel napja (szeptember 28.) 1996-ban szombatra esett, de ünnepét a több évtizedes gyakorlatnak megfelelően a hozzá legközelebb eső vasárnapon, azaz másnap ülték meg. Az oltárt és a templomot az előző

napon, szombat délelőtt díszítették föl. Ám ezt a munkát, eltérően a korábbi évek gyakorlatától, már nem a férfiak, a Fáklyás Társulat tagjai végezték, hanem a falu asszonyai, főként a Rózsafüzér Társulat tagjai. A Fáklyás



11. A diadalkapuk felvirágzása a templomkertben, 1996



12. A Szent Vencel-oltárhoz vezető diadalkapu díszítése szőlővel, 1996

Társulat tagsága, főként annak vezetősége ugyanis mára eléggé megöregedett, s többen már lakásukat sem tudják elhagyni. A fiatalabbak pedig aznap még dolgoztak vagy éppen szüreteltek, s a Szent Vencel-oltár feldíszítése is a Rózsafűzér Társulat asszonyaira maradt. Ők a munkát a templomkertben kezdték, ahol fenyőágakat és virágokat erősítettek föl három félkörívesen meghajlított vasvázra, amelyből azután a templomhajóban három diadalkaput formáltak (11. kép). Egyet a Vencel-oltárnál, egyet pedig a főoltárhoz vezető út elején és végén állítottak föl. Ezután a templomhajóban a főoltárhoz vezető utat szegélyezték fenyőágakkal és fehér virágokkal, amelyekből jutott a szembemiséző oltár köré is.

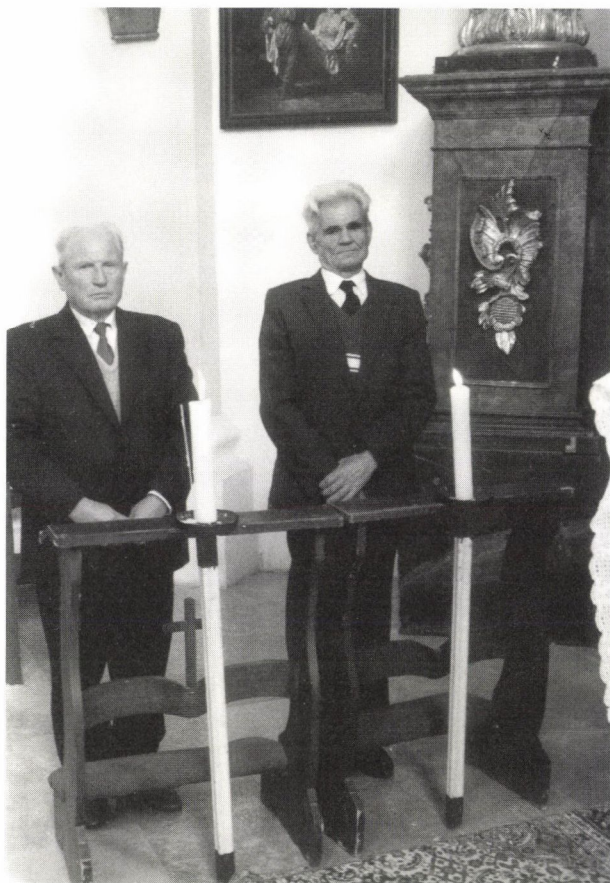
Ezt követően fűzték föl a Fáklyás Társulat tagjai által már korábban odaszállított szőlőfürtöket, majd azokat a félköríveken átvetve a három diadalkapura aggatták (12. kép). Ezután már csak a Szent Vencel-oltár díszítése maradt hátra. Az asszonyok igyekeztek az addigi szokásnak megfelelően, a hosszú zsinagrára felfűzött szőlőből minél több fürtöt fölaggatni a Szent Vencel-oltár kiálló pontjaira és szobraira. Böven jutott az adoráló mozdulatú szobrok mindegyikének karjára, Bűnbánó Magdolna kezéjére és koponya-attribútumára, Szent István nyakába, az oltár volutájára, s az oltárpárkányzatba már sok évvel ezelőtt e célra bevert szögekre is. A fürtök egy részét a menzán állva függesztették föl, a magasabbra szánt fürtöket pedig egy hosszú rúd végére akasztva ügyeskedték a helyére. Az asszonyok egymásnak kéz alá dolgozva gyakorlatlan végezték munkájukat. Mire delet harangoztak, a templom Szent Vencel-napi díszítése elkészült.

A Vencel-napi ünnepi nagymisére másnap, szeptember 29-én, fél 11-kor került sor. A szentmise előtt a Fáklyás Társulat egyik tagja, Hollókői István, akinek Tállyán saját pincészete van, három üveg bort hozott a Szent Vencel-oltárra. Kettőt Szent István lábainál, egyet Szent Imréénél helyeztek el. Az ünnepi szentmisét az erre az alkalomra hívott vendégpap, dr. Garancsi László encsi plébános mondta Tállya esperes-plébánosának, Krózser Istvánnak asszisztenciájával (14. kép). [24] A mise kezdetén hosszú, égő gyertyáikkal ünnepélyesen bevonultak az ünnepi szentmise alkalmából őr állni tartozó Fáklyás Társulat-i tagok, ez alkalommal Hollókői István, Lúczy Lajos, illetve Pál István és Kis József, s a főoltár két oldalára helyezett térdeplőkhöz álltak (13. kép).

A vendégpap az ünnepi szentmisében Szent Vencelről a prédikációban emlékezett meg. Históriajából életének

utolsó mozzanatát választotta ki, azt amikor a király öccse, Boleszláv herceg saját házában meggyilkoltatta bátyját, mert Vencel Krisztus törvényei szerint akarta országát kormányozni. A testvéri szeretetről, a gyűlölködés és a viszály következményeiről, a keresztény hit megvallásáról és annak nehézségeiről szólt a prédikáció, s nem esett szó Szent Vencel szüretéről, annak jelentéséről, a táj szőlőkultúrájával való összefüggéseiről, mindarról tehát, amiről a tállyai Szent Vencel-oltár és Maulbertsch oltárképe szól. Az ünnepi misén a többiekkel együtt megáldoztak a Fáklyás Társulat jelenlévő tagjai, a mise után pedig a templom plébánosa a Vencel-oltár előtt átadta az immár megszentelődött „Vencelbort” a vendégpapnak. A tállyai plébániatemplom Vencel-napi ünnepe ezzel befejeződött.

Ez időre a falu túlsó végén már gyülekezni kezdtek azok a környékbeli községekből érkező csoportok, akik ebéd után a tállyaiakkal együtt énekelve, táncolva, muzsikálva vonultak végig a főutcán, hogy azután elérkezzenek a templommal átellenben fekvő Művelődési Ház udvaráig. A szüretet, a szőlőt és a bort ünnepelték ők is egy másik, szintén nagy hagyományú szokás keretei közt: szüreti felvonulást tartottak. A menetben sorra következtek a szüreti koszorút vivő lányok, gyermek és felnőtt táncscsoportok, iskolai színjátszókörök, fellépő ruhákban a különböző generációkból szerveződő kórusok, szőlőfürtökkel feldíszített lovaskocsik. Felvonultak a lovasrendőrök is, hol itt, hol ott tűnt fel a miskolci tévé forgatócsoportja, s a menetet cigányzenekar kísérte. Ezen



13. A Fáklyás Társulat két tagja fáklyás díszőrségben a tállyai Szent Vencel-napi nagymiséen, 1996



14. A Vencel-napi ünnepi szentmise Tállyán 1996-ban

a napon három kiállítás is nyílt a hajdani Marlott-kastélyban. Az egyik a tállyai szőlőművelés eszközeit mutatta be, egy másik a tállyai felnőtt kórus jubileumát ünnepelte hazai és külföldi szerepléseik dokumentumaival, a harmadik pedig a tállyai nemzetközi művésztelep alkotásaiból válogatott.

Korunk jellegzetes, országos központokból kezdeményezett vagy ilyen mintákat követő szerveződései és ünnepelési formái, meg az idegenforgalom igényei keveredtek e szüreti felvonulásban a hagyományokkal. Ezek a hagyományok maguk is erősen rétegzettek s különböző korokból eredeztethetők. Noha a mostani szüreti felvonulások elődeit a századfordulón minisztériumi kezdeményezésre újították föl, a szüretet ezen a tájon már a 16. század óta megünnepelték. Az ünnepet jelezte például, hogy a 16–17. században a szüret idején szünetelt a törvénykezés. Már látványosan ünnepelték a szüret végét a tokaji borvidék 18. századi nagy uradalmában, s ünnepelési formáik az újkori szüreti felvonulásokban élnek tovább. E szüreti felvonulásokat, a szüreti bálokkal együtt, Tokaj vidékén számos alkalommal a Fáklyás Társulatok szervezték. Sok helyütt nem is nagyon volt más közösségi megnyilvánulási formájuk.

A tállyai Fáklyás Társulat azonban, mint láttuk, másként működött. S bár a Szent Vencel-oltár köré szerveződött szokás és a társulati élet mára kissé megfakult, lehetetlen nem látnunk benne a szüreti felvonulásokkal közös eredetet. Mindketten ugyanannak a hagyománynak a részei, s régóta általuk ünnepli e nevezetes borvidék népe a tájnak nevet, rangot, megélhetést nyújtó szőlőkultúráját s benne önmagát.

Galavics Géza

JEGYZETEK

1 *Barna Gábor*: A tállyai Fáklyás Társulat szerepe a község társadalmi életében. In: *Néphit, népi vallásosság ma Magyarországon. Vallástudományi tanulmányok 3.*, szerk. Horváth Pál. MTA Filozófiai Intézet, Budapest 1990, 62–76. A község társadalmi- és gazdaságtörténetéről: Tállya. Szerk. *Frisnyák Sándor*. Tállya 1994.

2 A templom oltárai közül a Szent Lászlónak szentelt főoltár készült legkorábban, a 18. század közepén, ezután állították a négy mellékoltárt (Immaculata, Magyarországi Szent Erzsébet, Nepomuki Szent János, Szent Vencel) az 1760-as években.

3 Az oltárképet már jó ideje számon tartja a barokk kutatás. Először *Garas Klára* ismertette, majd vette föl monográfiájába (Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, 81, 216.), s későbbi munkáiba is (Franz Anton Maulbertsch in Ungarn. In: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Hrsg. E. Hindelang, Museum Langerargen am Bodensee 1984, 28, 30 színes képpel). Mivel az oltárképről közelebbi adat nem maradt fenn, joggal tételezte föl, hogy a festmény megrendelője valószínűleg Trautson herceg volt, az 1760-as években a helység birtokosa és a templom patrónusa. Az olajfestményt két alkalommal Budapesten kiállításon is bemutatták: 1974-ben (*Garas Klára*: Franz Anton Maulbertsch és kora. Kiállításkatalógus, Szépművészeti Múzeum, 16.), s legutóbb 1993-ban a Közép-európai barokk éve program alkalmából: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Budapesti Történeti Múzeum, Kiállításkatalógus, szerk. *Galavics Géza*, Kat. 91. (*Garas Klára*)

4 Maulbertschnek ezt az alkotó periódusát legérzékletesebben *Ivo Krsek* írta le „Maulbertsch als Maler 1756–1765” című tanulmányában: In: Franz Anton Maulbertsch, Ausstellung anlässlich

seines 250. Geburtstages. Wien, Halbtorn, Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974, 24–32.

5 *Barna* 1990, lásd az 1. jegyzetet.

6 Szent István Csehországban az egyik cseh nemzeti szent, szent Günther (Vintř) pávacsodájának ábrázolásán jelenik meg Cosmas Damian Asam mennyezetképén (1728–29) a břeňnovi bencés kolostor prelatúrájában, továbbá ugyanott Vojtěška nyári kiskastélyában és Broumov bencés kolostorában is. Lásd *Jan Royt*: Der hl. Günther, Eremit. Legende und Leben. München-Zürich 1993, 16–19. Munkája megküldését a szerzőnek köszönöm. Lásd még *Uő*: Religiöse Kulte im Kloster Břeňnov, Der Einsiedler Günther. In: 1000 Jahre Benediktinerkloster Břeňnov in Prag. Kiállításkatalógus. Břeňnov 1993, 69–71. Van a két nemzetnek közös szentje is, a Szent István udvarában tevékenykedő Szent Adalbert, akit Szent Vojtechként Csehország is szentjei sorában tisztel. Csehországi kultuszáról lásd uo. 80–81.

7 Mindkét országban tisztelték viszont az osztrák tartományok, tágabb értelemben a Habsburg Birodalom németiségének nemzeti szent királyát, Szent Lipótot, nem függetlenül attól, hogy a cseh és a magyar koronát is osztrák Habsburg uralkodó viselte. A Szent Lipót-kultusz magyarországi barokk emlékeit összegyűjtötte *Tóth Zsuzsanna*: Szent Lipót emlékek Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő XXXIV. 1985, 179–185.

8 A barokk kori Szent Vencel-ikonográfiáról lásd: Svatý Václav v umění 17. a 18. století. Kiállításkatalógus, Klášter Sv. Jiří na Pražském hradě. Praha 1994, benne *Jan Royt* tanulmánya: Kult a ikonografie sv. Václava v 17. a 18. století – a régebbi irodalommal. Megküldését és a Szent Vencel-ikonográfiára vonatkozó felvilágosításait *Vít Vlnas*nak köszönöm. Karel Škréta monu-

mentális sorozatáról s ennek kapcsán a barokk kori Szent Vencel ikonográfiáról Karel Škréta 1610–1674. Kiállítás-katalógus, Praha, Národní Galerie 1974, 65–78. A szüretelő Szent Vencel képe: Kat. 3.

9 Jan Tanner: Heiliger Weg von Prag nach Alt-Bunzlau ... Pragae 1680, s ugyanakkor cseh kiadása is. A szüretelő Szent Vencelt ábrázoló metszetet az 1692-es kiadásból közli az előző jegyzetben idézett 1994-es kiállítás-katalógus, 4. kép.

10 A tokaji bornak híréhez méltóan nagy irodalma van a 18. század végétől kezdődően. Írók, művészek és a tokaji bor kapcsolatáról Halász Zoltán: Könyv a magyar borról. Budapest 1981. 102–116; történeti-néprajzi vonatkozásairól alapvető Balassa Iván monográfiája. Tokaj-Hegyalja szőleje és bora. Budapest 1991, amelyre a történeti kérdések tárgyalásánál több helyen támaszkodhattam.

11 Eredetileg 13 körül volt azoknak a falvaknak a száma, amelyeket a 17–18. században a tokaji borvidékhez soroltak. Itt a bort azonos, királyi rendeletek által is szabályozott technológiával termelték, s kivételét is hasonlóképpen szabályozták. Később a tokaji borvidék területe kibővült. – A tarcali és mádi bort dicsérő éneket Miskolci Csulyak István (†1646) szerezte, lásd Régi magyar költők tára, XVII. század 2., 41–42, 387. A versre Dávid Ferenc hívta föl figyelmemet, akinek a tanulmány kéziratához fűzött jó tanácsait, megjegyzéseit e helyen is köszönöm.

12 Bocatius, Johannes: Hungaridos libri poematum...Bartphae, 1599. II. könyv, Nr. 160 (RMK II. 287, RMNy 846). Említi Rapaics Rajmund: Magyar kertek [Budapest 1940], 59. – A csillagokkal megjelölt változatok forrása Szirmay Antal: Notitia topographica, politica incltyi Comitatus Zempleniensis... Budae 1803, 7–8, illetve ennek modern közlése párhuzamos magyar fordítással Matolai Edétől az Adalékok Zemplén-Vármegye történetéhez I. Budapest 1896, 71–72. Detschy Mihály, akinek e tanulmányban két latin vers magyar fordítását is köszönöm, Bocatius fordításánál e változatokkal is számolt. Draskovich György 1561–63-ban vett részt a tridentin zsinaton, amikor a pápai trónon IV. Pius (1559–1569) ült. – A tokaji bor egy későbbi pápát is megihletett. Ugyanis XIV. Benedek (1740–58) is verset írt a tokaji borról, így köszönvén meg Mária Terézia küldeményét:

„Benedicte sit terra quae te germinavit,
Benedicta mulier qui te misit,
Benedictus ego qui se bibo”, azaz

Áldott (benedicte) legyen a föld, amely téged termelt
Áldott (benedicta) legyen az asszony, aki téged küldött
Áldott /Benedictus vagyok én, aki iszlak.
Említi Halász i. m. 129 (lásd a 10. jegyzetben).

13 Timon Sámuel (1675–1736) a Tiszáról szóló munkájában – Tibisci Ungariae fluvii notio (Cassoviae 1735) – 26 kétsorost közöl, zömmel a tokaji borvidék különböző helységeinek borait dicsérendő. Köztük van a tállyai borról szóló is, a 90–92. oldalon. Munkája 1767-ben Kassán újra megjelent, ebben a tállyai vers a 82. oldalon. – Korabinsky 1786-os lexikonában – Korabinsky, Johann Matthias: Geographisch-Historisches und Produkten Lexicon von Ungarn. Pressburg 1786, 745. – a Timonnál szereplő versnek már csak a második sorát közli: „Nagy-Tállya, ein Kammeralischer Marktflecken 2 Meilen von Tockay Nordwest mit einem alten Schloß und mehr adelichen Wohnhauser, war ehemed Fürst Trautsonisch, baut gute Weine, über welche sich ein Poet also ausdrückt: »Summum Pontificem talia vina decent«”. Szirmay könyvéhez lásd az előző jegyzetet.

14 Például az 1768 júniusától számított egy esztendő alatt a tállyai kereszteltet anyakönyvében (1767–1830, Tállya, Rk. Plébánia, Irattár) különböző időpontban keresztelő papként van jelen P. Toldi [Johannes], P. Palma (valószínűleg Johannes (*1733) a három Palma vezetéknevű jezsuita közül, noha egy esetben Franzként említik) és P. Vizi Franciscus. Közülük P. Vizi és P. Palma az egri rendházból érkezett, P. Toldi pedig valószínűleg Rozsnyóról. E jezsuiták pályafutásáról, állomáshelyeiről lásd Lukács, Ladislaus: Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Jesu (1551–1773). Romae II. 1988, 1140; III. 1988, 1717, 1781.

15 A fáklya 18. századi jelentéséről Barna i. m. 1990, 65. (lásd 1. jegyzet) – A Fáklyás Társulat oltárképen szereplő régi címerének modern rajzát Koppány Tibornénak köszönöm.

16 A Társulat létezésére Barna Gábor figyelt fel (lásd 1. jegyzet), s ő akadt rá két társulati tagnál a Társulat megmaradt irataira is. Ezeket a szegedi egyetem Néprajz Tanszékének sorozatában 1997 tavaszán (1996-os impresszummal) jelentette meg „A tállyai Fáklyás Társulat dokumentumai” címmel, a Devotio Hungarorum 3. köteteként. E helyütt is köszönöm, hogy a Fáklyás Társulattal kapcsolatos megfigyeléseit megosztotta velem, s a kötet dokumentumainak kéziratát is lekötőlemez szívésséggel rendelkezésemre bocsátotta. Kérésére a kötethez „A Fáklyás Társulat Szent Vencel oltárának ikonográfiája” cím alatt rövid összefoglalást készítettem (uo. 61.). Barna Gábornak „A Fáklyás Társulat Tállyán” című előszavát (7–30.) azonban – mivel a dokumentumkört közvetlenül tanulmányom leadása idején jelent meg – már csak e jegyzet keretei közt tudtam hasznosítani. A Társulat hagyományai szerint a Fáklyás Társulatot 1739-ben Egerből alapították (ahol már korábban hasonló Társulat működött) „A Tellyes Szent Háromság Dűtsősége a Boldogságos Szűz Mária és minden Szenteknek tiszteletire és a Tállyai buzgó népeknek pedig Lelki örömeire”, s feljegyezték a tállyai alapító Novák András nevét is. Volt társulati jelvényük is, amelyen „minden ami csak a szőlőműveléssel tartozik ... ki volt rajta festve” (és faragva?), s ünnepségeiken három ember vitte. Barna Gábor feltételezi, hogy a Vencel-oltár 1753-ban vagy 1759-ben készült, s a Fáklyás Társulat megalakulását 1753–1771 közötti időszakra teszi. Különös módon, a 18. századi egyházi iratok nem szólnak a tállyai társulatról. (A megalakulás körüli problémákról Barna 1996, 15–16.) A művészettörténeti kutatás stílusai megfontolásokból datálja a tállyai oltárképet az 1760-as évekre, annak is inkább az elejére, vagy a közepére (lásd Garas Klárának a 3. jegyzetben idézett munkáit). Mivel az oltárképen már ott van a Fáklyás Társulat címe, ekkortájt már bizonyosan létezett a Fáklyás Társulat. A magyarországi barokk-kori katolikus vallási társulatokról Tiiskés Gábor–Knapp Éva: Vallások társulatok Magyarországon a 17–18. században. Néprajzi látóhatár 1992/3–4, 8–36. Kimutatásuk szerint több mint 1300 társulatról maradt fenn adat, s a győri után a legtöbb vallásos társulat az egri egyházmegyében mutatható ki.

17 Az Edelényben dolgozó festőkről Voít Pál et al.: Heves megye műemlékei I. Budapest 1969, 360, 420, illetve Jávor Anna: Világi falképegyüttesek Északkelet-Magyarországon. In: Művészet és felvilágosodás. Szerk. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Budapest 1978, 417–442. Ő a 431. képen az edelényi Április hónap képét közli analógiájával, az augsburgi J. E. Nilson metszetével együtt.

18 Ünnepeik sorát Barna Gábor írta le, i. m. 1990, 69–71 (lásd 1. jegyzet). Gyertyaszentelő Boldogasszony napja (február 2.) és Szent József napja a tokaji bortermelés rendjében is fontos határnap. Február 2-ig nem volt szabad idegen bort behozni a tokaji borvidékre s eddig az időpontig a hordókat a termés évszámának a megjelölésével meg kellett billogoztatni. Erről lásd Balassa i. m. 1990, 476–477. Szent József napja (március 19.) pedig a szőlőben a nyitás, a télire betakart tövek kitarakásának és a metszés megkezdésének ideje, amint ezt a vidék néhány községében fennmaradt Bacchus-ünnepségek köszöntő verseinek rigmusai érzékeltetik:

Gergely, József, ha érkezik,
Minden munkás örvendezik,
Kapát veszen a vállára,
Úgy megyen szőlőmunkára.
Rajta tehát szőlőműves,
Ásd a tövet, nyissad és mesd!

Részlet az erdőbényei Bacchus-köszöntőből, idézi Balassa i. m. 1990, 416. Ugyanez okból Szent Józsefet Stájerországban is a szőlők védőszentjei közt tartják számon: lásd Hörandner, Edit: Weinheilige. In: Weinkultur. Steirische Landesausstellung in Gamlitz. Hrsg. I. Schwarzkogler, H. Vetter. Graz 1990, 278. Noha a cseh Szent Vencel-hagyományban folyamatosan jelen van a szüretelő Szent Vencel legendája s ezt mindvégig ábrázolások is jelzik, Szent Vencelt cseh földön sem sorolják a szőlők védőszentjei közé. A cseh- és morvaországi szőlőművelésről lásd:

Frolec, Václav et al.: Vinohradnictví. Kapitoly z dějinného vývoje od minulosti do současnosti na Moravě a v Čechách. Brno 1973, ahol közlik a Velislav-Biblia 14. századi „Szent Vencel szőlőt termeszt és szüretel” ábrázolásait is (18–19, 22–23. képek). A kötet ismeretét Égető Melindának köszönöm.

19 A bor oltárra helyezéséről Barna 1990, 69 (lásd 1. jegyzet). A Vencel-bor képzetéhez párhuzamként lásd a december 27-én megszentelt „János-bor” és a hozzá kapcsolódó gazdag európai hagyomány magyarországi példáit: Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium I. Budapest 1977, 92–101.

20 Ezt a húsz évvel ezelőtti tállyai gyakorlat még inkább felerősítette. Ugyanis, ekkor még – mint az előző kétszáz évben mindig – a Vencel-napi ünnepi misét a Vencel-oltárnál tartották. Ma már, „hogyan jobban lehessen látni”, a Vencel-napi istentisztelet a szembemiséző oltárnál zajlik.

21 A bor átvételéről lásd Barna 1990, 69.

22 Fáklyás Társulat – Erdész Sándor megfigyelése szerint – minden hegyaljai mezővárosban volt, s több helyen ők szervezték a századfordulót követően a központi kezdeményezésre életre hívott modern szüreti felvonulásokat. E társulatok az 1920-as években sorra megszűntek, mert a változó korban nem találtak új funkciót maguknak, s nem volt olyan szilárd pont

szokásrendszerükben, amely – a tállyai Szent Vencel-oltár és a köréje szerveződő szokáshoz hasonlóan – megtartó erejű lehetett volna. A megszűnő Fáklyás Társulatokról Erdész Sándor: Szüreti népszokások kialakulása a hegyaljai mezővárosokban. In: A hegyaljai mezővárosok történeti néprajza. Szerk. Bencsik János–Viga Gyula. Miskolc 1988, 87.

23 Galavics, Géza: Der Heilige Wenzel und der Ungarnwein der Päpste. Ein Altarbild von F. A. Maulbertsch in Tállya. Svatý Václav a uherské víno papežů. Oltární obraz F. A. Maulbertsche v Tállye. In: Ars Baculum Vitae. Sborník Studií z dějin umění a kultury. K 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisze, DrSc. Praha 1996, 274–280.

24 Krózser István esperes úrnak e helyütt is köszönöm szíveslátását s munkámhoz nyújtott többszöri és hathatós segítségét.

* A tanulmányban közölt fényképek közül a 2., 8. képek az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Fotótárából származnak (fényképész: Hegede Béla), a 3–4. képek reprodukciók (F. A. Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, 1984, illetve Svatý Václav v umění 17. a 18. století, 1994 után), a többi a szerző 1996-ban készült felvétele.

A BELGA KIRÁLYI CSALÁD PORTRÉI STEFÁNIA FŐHERCEGNŐ HAGYATÉKÁBÓL

A Pannonhalmi Bencés Főapátság 1992-ben letétbe helyezett a Magyar Nemzeti Galériában 55 festményt, amelyek Stefánia belga királyi hercegnő és Lónyay Elemér herceg egykori tulajdonából származnak. A képek egy jelentősebb képzőművészeti gyűjtemény részeként 1945-ben kerültek Pannonhalmára, ahol Lónyay Elemér és felesége a háború utolsó hónapjaiban menedéket kapott. A nem sokkal később elhunyt hercegi pár végakaratának megfelelően a képtárt, igen jelentős könyvtárt, valamint levéltárt is magában foglaló teljes hagyaték – egyéb személyes tárgyakkal együtt – a pannonhalmi bencéseknek jutott.

A Nemzeti Galériában letétbe helyezett és azóta restaurált [1] művek mindegyike – egy zsánerjelenetnek mondható lovaskép kivételével – portré. Nagyobb részük Stefánia főhercegnő révén került az eredetileg Oroszváron őrzött Lónyay-gyűjteménybe, amikor Stefánia Rudolf trónörökös özvegyeként 1900-ban házasságot kötött Lónyay Elemérrel. A főhercegnő tulajdonából származó képek legtöbbször közvetlen családtagot ábrázol, Rudolf és Stefánia rokonait, közös gyermeküket, Erzsébetet, illetve Stefánia unokáit. Ebben a privát jellegű és több kép esetében inkább érzelmi, semmint művészi jelentőségű együttesben művészettörténetileg kétségkívül a legrangosabbak közé sorolhatók azok a művek, amelyek a belga uralkodó család tagjairól készültek, s amelyek Rudolf főherceggel 1881-ben kötött házassága alkalmával Stefánia személyes tárgyaiként jutottak Bécsbe. A korábban lényegében ismeretlen gyűjteményből néhány kép nemrégiben szerepelt a Bencés Főapátság jubileumi kiállításán, így többek között az a négy portré is, amely II. Lipót belga királyt, valamint Maria Henrietta főhercegnőt, Stefánia szüleit és francia uralkodó családból származó naganyját, Louise-Marie d'Orléans belga királynét ábrázolja. A képek Franz Xaver Winterhalter, valamint Louis Gallait alkotásai, feldolgozásuk és részben meghatározásuk a kiállítás alkalmához kapcsolódott.[2]

Az I. Lipót belga király feleségét, Louise-Marie d'Orléans-t megörökítő reprezentatív, elegáns kivitelezésű képmás a családi gyűjtemény egyik fődarabja, amelyről a pannonhalmi leltárak sem a kép ábrázoltjára, sem pedig mesterére vonatkozóan nem tartalmaztak adatot.[3] Az alacsony horizontú, sötétlő égháttérrel ábrázolt, vörös ruhát viselő fiatal nő kilétének azonosítása s egyúttal a kép Winterhalter munkájaként való meghatározása a kompozíció egy Versailles-ban őrzött egészalakos változata alapján volt lehetséges.[4] Arról pedig, hogy a képnek készült egy háromnegyed alakos példánya is, a Winterhalter-kutatásnak korábban csak adatszerűen volt tudomása. A festő műveinek több mint 500 darabot számláló jegyzéke, amelyet Winterhalter feljegyzései alapján halála után unokaöccse, Franz Wild állított össze

és adott ki 1894-ben Zürichben, a belga királyné 1841-ben festett egészalakos portréja mellett említést tesz a mű egyidejűleg készült térdképváltozatáról is, azonban lelőhelyét ismeretlennek mondja.[5] Az adat minden bizonnyal az itt közölt képre vonatkozik, amely a Wild-féle jegyzék összeállítása idején már Bécsben volt, Stefánia főhercegnő tulajdonában. A jegyzéket közlő újabb feldolgozás különben a királyné egészalakos portréjának lelőhelyét sem ismeri, csupán a festmény két azonos formátumban készült változatát azonosította, melyek közül az egyik az irodalom által 1844-re datált fent említett versailles-i példány, míg a másik a brüsszeli királyi palotában található.[6]

A számomra egyedül ismert versailles-i változat a képkivágattól eltekintve a pannonhalmi portrétól csupán a környezet megoldásában mutat különbséget: ott ugyanis növényekkel benőtt kastélypark, palotahomlokzat, baluszteres lépcsőkorlát veszi körül a más tekintetben azonos módon megjelenő királynét. Winterhalter női portréinak egyik jellegzetessége, hogy az egyes formátumokat egymástól jellemzően különböző képi környezet kíséri: a nagyméretű reprezentatív alkotások háttérét csaknem mindig parkhátér, építészeti kulissza adja, míg térdképein inkább a szabad táj, az alacsony horizontú, erősen felhős égbolt, némi romantikus hangulattal. Ez utóbbi megoldás jellemzi a festő legközismertebb, legtöbb másolatban fennmaradt művét, a fiatal Viktória királynő 1842-ben készült háromnegyed alakos képmását is, amely Winterhalter művei közt egyúttal a legközelebbi analógiája Louise-Marie d'Orléans portréjának.[7]

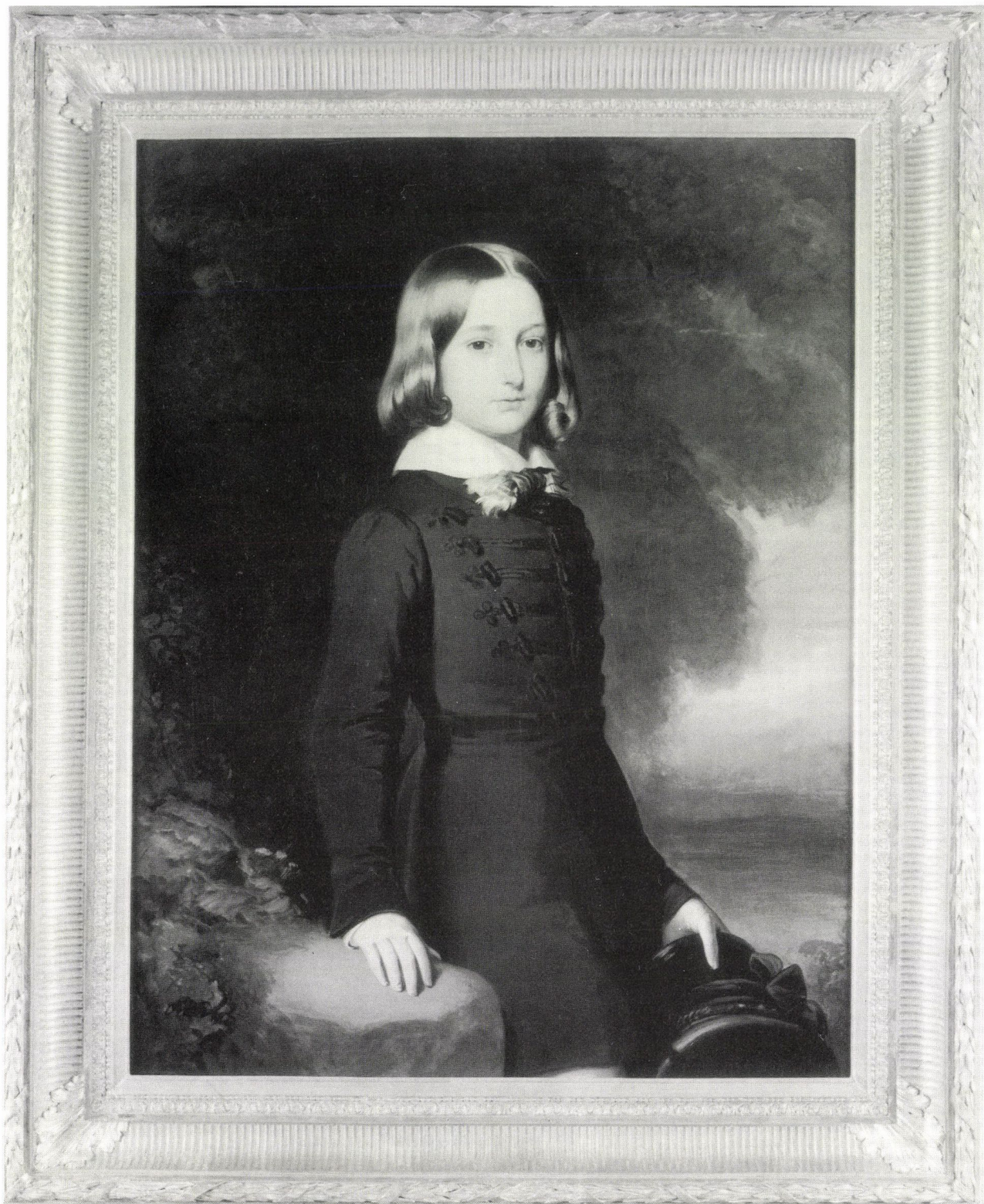
Winterhalter (Menzenschwand, 1805–Frankfurt am Main, 1873), a nyugat-európai udvarok ekkor kétségkívül legdivatosabb arcképfestője, rövid badeni udvari működés után 1834 végén telepedett le Párizsban. Louise-Marie d'Orléans szülei, Lajos Fülöp francia király és felesége, Marie-Amélie pártfogásának köszönhetően, valamint a Salonban kiállított művei sikere nyomán hamarosan az arisztokrácia, az előkelő körök legkeresettebb portréfestője. Az 1830-as évek végén kezdi foglalkoztatni I. Lipót belga királyt, majd nem sokkal később unokahúga, Viktória angol királynő, akinek megrendelése Winterhalter 1841-es londoni tartózkodása után rendszeressé válnak.[8] A belga királyi család tagjai közül elsőként Louise-Marie királynét és fiát, a brabanti herceget festi meg közös portrén 1838-ban, majd a következő évben a belga királyt, félalakban, „en habit bourgeois”. [9] Ugyancsak róla készül a következő kép is 1840-ben, egy a királyné teljesalakos képmásához hasonló reprezentatív portré palotarészlettel a háttérben – szintén a versailles-i királyi gyűjtemény számára –, amelyről a rákövetkező évben egy térdkép-változatot is fest.[10] 1843-ban I. Lipót megrendelésére az uralkodó gyermekeit



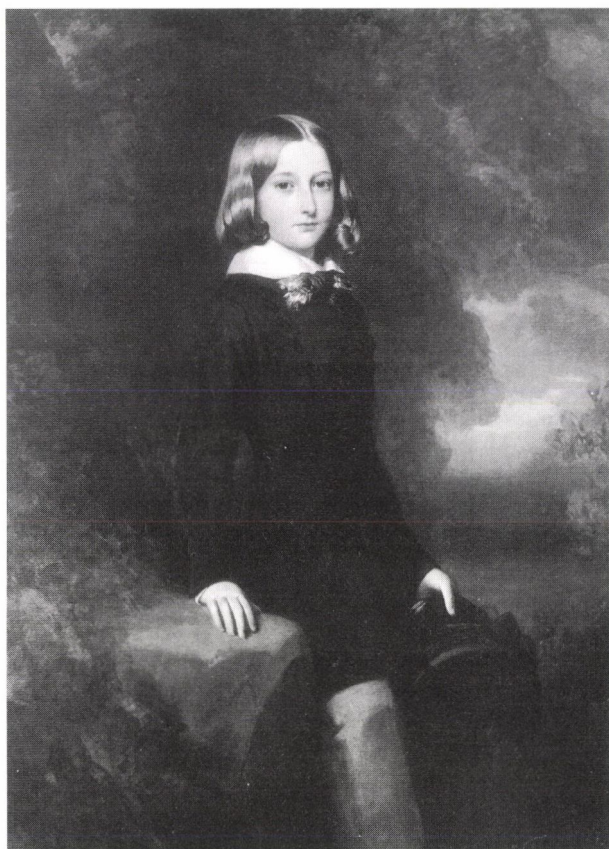
1. Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Louise-Marie d'Orléans, belga királyné, 1841. Pannonhalma, Bencés Főapátság



2. Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Viktória angol királynő, 1842. London, Royal Collection (reprodukció)



3. Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Lipót brabanti herceg, később II. Lipót belga király, 1843–44. Pannonhalma, Bencés Főapátság



4. Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Lipót brabanti herceg, később II. Lipót belga király, 1843–44. Collections royales, Château de Laeken, Belgium (reprodukción)

5. Louis Gallait (1810–1887): II. Lipót belga király, 1875.
Pannonhalma, Bencés Főapátság

6. Louis Gallait (1810–1887): Maria Henrietta belga királyné, 1875.
Pannonhalma, Bencés Főapátság



örökíti meg, Wild jegyzéke szerint három – feltehetően azonos méretű – térképben. A festmények közül, amelyek Lipót brabanti herceget, öccsét, Fülöp flandriai herceget, valamint Saroltát, a későbbi mexikói császárnét ábrázolták mára csak a két herceg portréja maradt fenn, Saroltáé csupán metszetből ismert.[11] Elkészítésüket Wild jegyzéke 1843-ra teszi, más források szerint azonban Winterhalter csak 1844 júliusában kezdett hozzá a sorozathoz.[12] A két herceg képmása a belga uralkodócsalád tulajdonában, Château de Laekenben található, s közülük egyedül a trónörökös, a brabanti herceg portréja jelzett. A gyermekként ábrázolt későbbi uralkodó képmásának itt közölt, Stefánia főhercegnő hagyatékából származó változata, amely korábban még adatból sem volt tudott, annak ellenére, hogy csupán az ábrázoltra vonatkozó egykorú feliratban őrizte meg a festő nevét, ugyancsak Winterhalter saját kezű művének tartható.[13] Festői megoldása, kivitelezésének igényessége nem különbözik ugyanis a kompozícióban azonos, kevésbé nagyobb kivágatú, szignált laekeni példánytól.[14] A belgiumi kép változatai között mindeddig nem volt ismert hasonló, közel azonos formátumú. Az irodalom a portrénak csupán egy 1844-re datált mellkép-variánsát tartja számon az angol királynő tulajdonában, valamint egy szintén kis kivágatú későbbi másolatát az argenteuili kastélyban.[15]

Stefánia főhercegnő hagyatékában Winterhalter munkáján kívül apjának egy további ábrázolása is fennmaradt, párdarabjával, Maria Henrietta osztrák főhercegnő – József nádor leánya, Stefánia anyja – képmásával együtt.[16] A képek Louis Gallait (Tournai, 1810–Bruxelles, 1887) szignált alkotásai, akit nem elsősorban portréi, hanem a belga történeti festészet egyik első, jelentős képviselőjeként inkább nagyszabású történelmi kompozíciói tettek ismertté. A pannonhalmi gyűjteménybe került fára festett, ovális kivágatú mellképek egy reprezentatív portrét pár kabinet méretű változatai, 1875-re datált egészalakos példányaiak ugyanis a brüsszeli Szépművészeti Múzeumban találhatók.[17] A nagyméretű, reprezentatív kivitelezésű ábrázolások a belga uralkodópárt gazdagon berendezett palotabelsőben örökítik meg, a mellkép-változattal lényegében azonos kompozícióban. A brüsszeli, valamint a pannonhalmi képek között csupán Maria Henrietta ábrázolásában van némi eltérés: a ruha világos színében, a vállat körülölelő hermelines palástban, valamint abban hogy a festő mellképen a kezét is a kompozícióba foglalta. Az egészalakos portrétárhoz fára festett modellek is készültek, amelyeket ugyancsak a brüsszeli múzeum őriz.[18]

Buzási Enikő

JEGYZETEK

1 A képek restaurálása 1992–94 folyamán a Gödöllői Királyi Kastély kiállítására számára az Országos Műemlékvédelmi Hivatalt megbízásából a Magyar Nemzeti Galéria restaurátor műhelyében történt.

2 Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. I–III. Pannonhalma, 1996. Szerkesztette: *Takács I.* Az alább közölt képek katalógus-tételei: III. A Főapátság gyűjteményei, 133–135. (A. 111–112.); 137–138. (A. 115–116.)

3 Olaj, vászon 121 x 98,7 cm, jelzés nélkül. Pannonhalma, Bencés Főapátság, leltári szám: 198. Magyar Nemzeti Galéria letéti szám: L. 5.165. A képet Laurentzy Mária restaurálta 1993–94-ben. A vakkereten vörös viasz gyűjteményi pecsét maradványai, valamint sablonnal festett 88.

4 Musée national du château de Versailles, leltári szám: MV 5110, olaj, vászon 215 x 140 cm. Franz Xaver Winterhalter and the courts of Europe 1830–70. Exhibition, London, National Portrait Gallery, 1987–1988. (A továbbiakban Winterhalter-katalógus) 228. Nr. 61/1. A kompozícióhoz reprodukció hiányában I.: London, Courtauld Institute of Art, Witt Library, Fiche Nr. 7872.

5 „La Reine des Belges, un jusqu'aux genoux, 1841”. Winterhalter-katalógus 228. Nr. 62. A katalógusnak ez a része a Wild-féle jegyzék (Franz Wild: *Nekrologe und Verzeichnisse der Gemälde von Franz & Hermann Winterhalter*. Zurich 1894) alapján veszi számba a festő œuvre-jét, az egyes tételeket a fennmaradt művekkel azonosítva, és a változatokkal kiegészítve.

6 Ez utóbbi: Bruxelles, Palais Royal, olaj, vászon 217 x 128 cm. Winterhalter-katalógus 228. Nr. 61/2.

7 London, Royal Collection, 133,4 x 97,8 cm. Változata: Musée national du château de Versailles, leltári szám: MV 4675. Winterhalter-katalógus 229. Nr. 73.

8 Thieme–Becker, XXXVI. 1947. 87–89; Winterhalter-katalógus 14.

9 A belga királyné és fia portréja: London, Royal Collection. Winterhalter-katalógus 228. Nr. 35. A belga király portréja: L. uo. Nr. 36, illetve 181. 14. katalógus szám.

10 Olaj, vászon 278 x 181 cm, Musée national du château de Versailles, leltári szám: 6510, térkép-változata: London, Royal

Collection. Winterhalter-katalógus 181. 14. katalógus szám, valamint 228. Nr. 60.

11 Winterhalter-katalógus 229. Nr. 101–103. A Sarolta portrét közlő tétel (103) D. I. Desvachez háromnegyed alakos portrémetszetére hivatkozik, a londoni Courtauld Institute of Art Witt Print Collection-ben őrzött példányára.

12 L. Winterhalter-katalógus 182. 16. katalógusszám.

13 Olaj, vászon 105,2 x 80,5 cm. Pannonhalma, Bencés Főapátság, leltári szám: 863. Magyar Nemzeti Galéria letéti szám: L. 5.170. A képet Balázsovits Zsuzsa restaurálta 1993–94-ben. Az eredeti vászon hátoldalán a képpel egykorú felirat: „Léopold-Louis-Philippe-Marie-Victor / prince Royal de Belgique / fils de Léopold Roi des Belges, & de Louise-Marie-Thérèse-Isabelle / princesse d'Orléans, / Né le 9 avril 1835 / par M^r. F. Winterhalter”. A vászon és a vakkereten sablonnal festett 89, a vászon jobb alsó negyedében egybeírt LB-betűk, fölötté korona, alatta 6217.

14 Olaj, vászon, 142 x 101 cm. Collections royales, Château de Laeken, Belgium. Winterhalter-katalógus 182. Kat. Nr. 16, színes tábla: 87. old.; valamint 229. Nr. 101.

15 L. uo.

16 II. Lipót belga király, 1875. Olaj, fa 79,3 x 58,5 cm, jelezve jobbra a váll fölött: „Louis Gallait”. Pannonhalma, Bencés Főapátság, leltári szám: 866. Magyar Nemzeti Galéria letéti szám: L. 5.171. A hátoldalon sablonnal festett 572. Maria Henrietta belga királyné, 1875. Olaj, fa 76,2 x 60 cm, jelezve jobbra a váll fölött: „Louis Gallait”. Pannonhalma, Bencés Főapátság, leltári szám: 862. Magyar Nemzeti Galéria letéti szám: L. 5.169. A hátoldalon sablonnal festett 573. Mindkét képet Lakatos József restaurálta 1994-ben.

17 Mindkét kép olaj, vászon, 260 x 160 cm. Jelezve: „Louis Gallait / 1875” Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, leltári szám: 2664, 2665. Catalogue inventaire de la Peinture moderne. Bruxelles, 1984. 233. Vásárlás a művészől 1876-ban. A képeket említi: Thieme–Becker, XIII. 1920. 101.

18 Mindkét kép olaj, fa, 28,5 x 17,5 cm, illetve 29,8 x 17 cm. Mindkettő jelzett. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, leltári szám: 4238, 4239. L. az előző jegyzetben idézett katalógus 237.

„PAOLO ÉS FRANCESCA” DANTE-KULTUSZ MAGYARORSZÁGON 1900 KÖRÜL

A cím arra utal, hogy az örök kárhozatra ítélt középkori szerelmespár motívuma beleszövődött a modern művészeti hagyományba is. Az *Isteni Színjáték* e pokolbeli bűnöseinek története az idők során önálló mesévé lett, de krónikásának, Danténak a nevével egyszer s mindenkorra összeforrt. Paolo és Francesca olyan emblemikus érvénnyel alkotnak dantei párost, amilyenel Rómeo és Júlia shakespeare-it. Ők „a szerelem halottjainak” az újkori mitikus képzeletet is foglalkoztató ősalakjai.

Az olasz irodalom első klasszikusának személyét és életművét a múlt században, de még századunk első évtizedeiben is világszerte különös érdeklődés övezte. Magyarországon is számottevő kultusza a századelőn érte el tetőpontját, s számtalan, ma még rendszerezetlen nyomot hagyott hátra. Az alábbi néhány műalkotás e sokarcú, de összefüggéseiben feltáratlan kultusz jellegzetes képi emléke. Értelmezésük lehetőségét éppen ezért a különféle kultikus megnyilvánulások vonatkozásrendszerében, mindenekelőtt a képzőművészet és az irodalom kölcsönhatásában kerestem.[1]

1865-ben, amikor Itália-szerte Dante születésének 600. évfordulóját ünnepelték, csupán a *Vita Nuova* volt magyarul olvasható. A *Commediából* még csak szemelvényes fordítások léteztek. A középkor enciklopédiájának tartott trilógia a maga allegorizmusával és teológiai mélységeivel akkortájt csak a legműveltebbek olvasmánya volt. Kezdetleges volt Dante-filológiánk is, festőinket pedig még csak elvétve foglalkoztatta a *poema sacro*, illetve szerzője, a „keresztény Homérosz”. A köztudatban az államférfi, a patrióta, a filozófus Dante képe ekkortájt még erősebb volt, mint a művészé.

A jubileum legpompásabb színhelye a költő szülővárosa, Firenze volt. Ide a Magyar Tudományos Akadémia hivatalosan nem delegált senkit. A díszmenetben azonban mégis ott vonult a kiváló magyar archeológus, Pulszky Ferenc, Itália egyik legjobb hazai ismerője és rajongója. Az 1848-as forradalmi kormányban politikai szerepet vállalt tudós ebben a városban töltötte emigrációs éveit. A Via Bardi fölötti volt Ágoston-rendi kolostorban, ahol lakott, irodalmi szalont tartott fönn. A forradalmár pap-költő, Francesco dall’ Ongaro nemzetközi hallgatóság számára rendszeres Dante-előadásokat tartott itt.

A centenárium hetében a Pulszky-ház külön magyar Dante-estélyt rendezett. A felolvasás mellett ezúttal alkalmi dalokkal és versekkel folyt a megemlékezés, illetve epizódok hangzottak el az Isteni Színjátékból. Előadták egyebek között Francesca da Rimini történetét is.[2] Neves külföldi dantológusok említik, hogy Pulszky jelen volt és pohárköszöntőt mondott azon a lakomán is, melyet május 17-én a Palazzo Serristoriban rendeztek az idegenből jött Dante-filmek tiszteletére.[3] A mi kultúrpolitikusunkat egyvalami életrajzilag is megkülönböztette

tőlük. Ő is idegenbe kényszerült, mint kedves költője, akiben így távoli sorstársát is látta. A száműzetés emlékeiről Pulszky később könyvet írt. Olvasottsága okán ez a könyv egyik forrása lett a magyar századvég Itália- és Dante-kultuszának.[4]

A firenzei ünnepségen Magyarország egy dísznyomású lappal képviseltette magát. Ezen Arany János 1852-ben írt *Dante* című költeménye volt olvasható, eredeti nyelven, azaz magyarul. Noha így nem volt pályázatképes, szerény olasz fordítás kíséretében mégis belekerült a firenzei váteszt dicsőítő versek nemzetközi albumába, sőt annak egyik büszkesége lett.[5] A neki szóló elismerést hazai körökben még évtizedek múltán is emlegették. Deklamálása a század vége felé jött divatba, amikor megszorodtak a szűkebb vagy szélesebb körben tartott Dante-megemlékezések. Előadását többnyire a Francesca da Riminiről szóló epizód követte.

Arany – igazi értőjeként a dantei dimenzióknak – sokat tett a költő hazai nimbuszának terjesztéséért. Versében erős képpel hódol pályatársának: megilletődve áll meg „vizeinek mélysége fölött”, miközben a maga hitványának mondott babérkoszorúját elejti. Dante művét a bibliai teremtéssel méri, őt magát pedig a Teremtővel. Arany metaforája az első visszhang a magyar irodalomban Boccaccio retorikus jóvondolásra, mely szerint Dante, ha sorsa szerencsésebb, itt e földön „istenné lett volna”. [6]

Az olasz irodalom kitüntetett alakját a halhatatlanok gyülekezetében látjuk viszont Zichy Mihály egy 1898-ban készült rajzán (1. kép). A művész eredetileg Lermon-tov emlékére tervezett ehhez hasonlóan nagyszabású allegorikus kompozíciót. A hőseitől körülvett orosz költő helyébe aztán Petőfi Sándor került, három jelképes nőalakkal és egy látomásszerű csoportképpel. Petőfi magas talapzatra állított mellszobra fölé a dicsőség génusza ragyogó csillagkoszorút bocsát. Ha a fénykéve alatt és mögött elhelyezett figurákat balról jobbra haladva vesszük sorra, érvényre jut a szabadságharc 50. évfordulójára szánt albumlap sugallt eszméisége. Legszélen Hungária ül fekete lepelben, és a földre hullott magyar zászló sorsát siratja. Középen a Forradalom roskad térdre, két-tört karddal a kezében. Mögötte a láncaitól megszabadított Sajtó áll és bizakodva az égre mutat. A magasan Petőfi eszményképei látomásszerűen sorakoznak föl. Dantén kívül itt van Dávid király a lanttal, Homérosz, Horatius, Boccaccio, alattuk Zrínyi Miklós és Csokonai Vitéz Mihály, végül Pierre Jean de Béranger.[7] Ők együtt a nagy költőelődök Pantheonját alkotják. Most, apoteózis pillanatában az eleven szoborként megjelenített Petőfi révült pillantással hozzájuk társul. A képivé tett gondolat íve tehát a bukott harcból a szellem győzelmébe, a nemzetiből az egyetemesbe, a történelem aktualitásából az időtlenbe tart.



1. Zichy Mihály: Petőfi apotheózisa, 1898. A Petőfi-album számára készített ceruzarajz. Ismeretlen helyen

Zichy viszonya Petőfihez, akinek egész életművét ilusztrálni szerette volna, lelkesültebb, mint amilyen Petőfié volt Dantéhoz. Tudjuk, hogy a tizenhét éves költőnek dédelgetett álma volt eljutni egyszer Itáliába, a szépség hazájába. Olaszul is tanult, s fordított Vincenzo Montiból és Silvio Pellicóból. Semmi nyoma azonban, hogy Dantében elmerült volna. Van ugyan életének egy epizódja, amely szerint fordítási kísérletei közepette szobája ajtajára krétával a Pokol kapuján olvasható híres három sort írta föl.[8] Ez azonban inkább játékos gesztus lehetett, mintsem irodalmi értékválasztás. Az *Isteni Színjáték* szerzőjének hírneve az ő esetében megelőzte műveinek mélyebb ismeretét.

S így volt ezzel az egész 19. század. A kultusz logikájának megfelelően Dante és hősei élő legendává lettek, s közben újraformálódtak.

Zichy képén Dante a romantika egyik – egyébként antik-reneszánsz eredetű – toposzának [9] megfelelően a lángelmék virtuális közösségében foglalt helyet. Európaszerte gyakoribb volt azonban, hogy őt, aki a középkorból az újabb korbá is utat nyitott,[10] heroikus magányában látták és láttatták.

A kiválóság, a mások fölé emelkedés a romantika számára elszigetelődést jelentett. Dante tényleges elűzése Firenzéből történeti erejű visszaigazolása volt ennek a modern képzetnek. A költő bolyongása már Boccaccio-nál a nagy lélek mártíruma, a 19. században pedig a gyötrelmes művészsors egyik jelképe.

A toscanai hegyek egykori vándorát idézte meg a múlt század jeles magyar filológusa, Péterfy Jenő egy német nyelven írt versében. A Itália-járó germanistáról

úgy tudni, a *Divina Commediát* mindig magánál tartotta. Saját bevallása szerint inkább szeretett volna „fenyű toboza” lenni a Pinciön, mint réaliskolai tanár Budapesten.[11] A Tátra hegységben megtett útja lehet valós élmény, de értelmezhető a lélek tévelygéseként is. Dante utódja, a vándor szerepébe bújó művész a táj vadságában, a fenyegető mélységekben és magasságokban borzongva ismerte fel a Poklot és a hozzá rendelt lélekvezetőt:

Denn Dante's Geist lebt nicht, wo Menschen leben,
Das Unfassbare ist sein Vaterland.
Wo Urweltsformen schrankenlos sich heben,
Wird seine hohe Macht Dir erst bekannt.

[...]

Die Unterwelt ist's in die Höh' geworfen,
Heraufbeschworen durch der Gottheit Macht;
Und Dante's Geist wandelt hier wie verborgen
Dem freien Licht zum Trotz, in dunkler Tracht.[12]

„Numen adest” – foglalhatnánk össze Péterfy vízióját. Az istenség kettős értelemben is jelen van ebben az egyserre késő romantikus és már a századforduló hangját is megelőlegező versében. Egyfelől az őseréjű természet motívumában, amelynek révén az kinyilatkoztatja magát, másfelől a halhatatlan Dantében, akinek szelleme a természetből őserőként árad ki. A hegyvidék itt a múlt századi zsenivallás kultikus színtere.

Péterfy egyébként az első európai rangú Dantetanulmány szerzője Magyarországon. Babits Mihály fellépéig nincs is hozzá fogható értője és interpretátora a *sommo poetának*. Mára klasszikussá vált munkáját 1886-ban publikálta annak ürügyén, hogy Szász Károly tollából megjelent az első teljesen formahű *Pokol*-fordítás.[13] A kortárs kritikusoknak ugyan kissé korán érkezett Péterfy dilthey-i indíttatású élményesztétikája, de azzal tisztában voltak, hogy új Dante-kép született. Hálából úgy adtak hírt az esszéjét író tudósról, mintha ihlettől megszállott költőt lestek volna meg. „Gyorsan, mintegy lázban írta az egészet s mikor elvégezte, halvány arczán, a lelkesedéstől égő szemén meglátszott, hogy idegei még vibrálnak a fényes látomásoktól, a munka izgmától s gyönyörétől.”[14] A fentebb idézett költemény, az *Innitten der Tatra* kivételes példa arra, hogy a „túlvilágot megjárt” költő egy vérbeli dantista ész- és érzélemvilágába egyszerre tudott beférkőzni.

A hegycsúcs és a sziklaszirt a múlt században a kivételes emberi teljesítmények egyik szimbólumaként kötődött a kultúra nagyjaihoz, illetve velük volt jelképesen azonos.[15] Ez a közkeletű metafora igen korán gyökeret vert a magyar Dante-kultuszban is. Kifejező képi erejével irodalomtörténészeink és esszéíróink gyakran éltek, mindig retorikus céllal. Egy 1855-ből való tanulmány az olasz irodalom ég felé törő, elszigetelt hegyormának mondja Alighierit, aki körül még csekély halmok sincsenek. Egy verstani munka szerzője 1889-ben már az egyetemes középkor magaslatát látja benne, egy másik szöveghelyen pedig mint hērőst és prófétát említi őt. Ez utóbbi dicséret Carlyle parafrázálása, aki Dantét, akár csak Shakespeare-t, „Saint of Poetry”-nek nevezte.[16] Az angol történelemfilozófus egy-egy fejezetnyi dicsőítést szentelt a két költőóriásnak abban a nálunk is népszerű könyvében, melyet előadásai nyomán a tömegek fölé emelkedő „hősökről” jelentetett meg.



2. Paczka Ferenc: Dante, 1899. Színes litográfia japán papíron, 280 x 595 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1900-789

A fenséges táj és a világon kívüli művész fenti relációja kapott képi formát Paczka Ferenc egy 1899-ből való rajzán (2. kép). Ködfelhőbe vesző hegyes tájban Dante roppant alakját látjuk, mellképi kivágtatban. A földi régiók el is maradtak a kompozícióból. Túlméretezett arányaival Dante úgy hat, mint egy emlékművé kövült jelenés, mint egy eleven monumentum. Markáns arcának éles kontúrjaival kolosszális tömböt alkotva nehezedik a vidékre. Keleties fönségében csodálat tárgya, bálvány, amely csak alulnézetből fedi fel magát. A hiperbolikus megközelítésnek ez a módja még a romantika hagyományából származik. Ez a külsőségeiben istenember-képmás ugyanakkor bizarr, nyomasztó, modern látomás is; rokon a századvég nagy szimbolistáinak teremtményeivel. Ilyen grandiózus megjelenésük Gustave Moreau, Burne-Jones és Max Klinger mitológiai vagy történelmi figuráinak van, akik rendkívüli és nagyra hivatott sorsokat testesítenek meg.

Összetettebb jelentésű motívumot, mint a hegy, aligha lehetett volna Dante alakja mellé rendelni. A források nagy nyomatékkal emlékeznek meg a száműzött költő fáradtságos hegyvidéki vándorlásairól. A hegy tehát lehet életrajzi utalás, Dante emberi nyomorúságának kulisszája. Mivel azonban retorikusan „felnagyított” figura mellett tűnik fel, egyben attribútum is, s mint ilyen, ősi jelképi erejével is érvelhet. A hegy föld és ég találkozáspontja, azaz kettős birodalom, mely a halandó szférából a halhatatlanba nyúlik át. Aki felküzdí magát rá, az az istenséghez vezető utat is járja. Az *Isteni Színjáték* egész szerkezete nem más, mint állandó fölfelé törekvés, azaz ennek az útnak a költői rajza. Az út közepe, a *Purgatórium* maga is hegy formájú, lépcsőzetes „küzdőtér” az erények mind magasabb fokozatainak elnyeréséért és az üdvözülés jutalmáért. A jelképes hegyormok Dantéjának ősképet tehát magában a *Divina Commediá*-ban kell keresnünk. Paczka rajza egyben annak a kiválasztott embernek is emléket állít, aki megjárta ezt a keresztény utat, s tettét művével koronáz-

ta meg. A hegy ilyen értelemben a hit és a művészet hordozta igazság megtalálásának és kinyilatkoztatásának helyszíne is.

Dante profilja, melyhez itt hegyek szolgálnak háttérül, legalább olyan közkedvelté vált, mint életműve. Az elmúlt évszázadok ránk maradt ábrázolásainak tanúsága szerint ez a kivételes szuggesztivitású költőarc [17] valószínűleg ikonizálódott. A Giottónak tulajdonított első portré, valamint Boccaccio jellemzése nyomán többnyire karizmatikus erővel bíró Dante-fejekkel találkozunk. Ez meg is illeti azt a művészt, aki a hagyomány szerint földi pokolban élve írta a *Poklot*, és méltónak találta magát Isten látására. Szólássá vált, hogy Dante arcát a hatalmas mű tette sovánnyá. Benne így az utókor az áldozatvállalás fiziognómiai tanúságtételét tiszteli. A dantei habitus másik állandója a hajlíthatatlanság, mely a költő sorsát is alakította. Ennek a tulajdonságnak a dicséretét saját soraiból is kiolvashatjuk:

Állj, mint a torony, mely meg se remeg s lásd:
ormával így vesz diadalt a szélén.[18]

A szenvedve helytállás példaképévé vált Dante az irodalomnak is és a képzőművészetnek is kedvelt alakja. 1909-ben Kosztolányi Dezső szonettet írt egy olasz művész, Alfonso Canciani Dantét megörökítő szobrához.[19] Magának az emlékműnek a talapzata egyetlen tömbből faragott sziklaszirt, tövében fájdalomtól görnyedő elkárhozottakkal, tetején a rendíthetetlen váteszszel. A magyar költő azonban sajátosan értelmezte a látványt. Az ő Dantéja csupán „önroncsain” áll bús diadallal. Ezt a tragikus „véglényt”, akiben Kosztolányi szerint akár leendő magunkat is láthatjuk, nem váltja meg sem a halál, sem a békülés: ő a Semmit uralja.

A Paczka-féle Dante-portré születését követő évben egész Európa Dante „túlvilági útjának” 600. évfordulójára emlékezett. Hazánk már négy évvel korábban, 1896-ban kiváló alkalmat talált a tisztelgésre, éspedig a honfoglalás 1000. évfordulóját. A nagyszabású nemzeti



3. Gulácsy Lajos: Paolo és Francesca, 1903. Papír, ceruza, akvarell, 331 x 252 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1907-222

ünnepek alkalmából nemcsak az őstörténetünket elbeszélő körkép készült el, hanem egy másik is, mely tizenkilenc jelenetben az *Inferno* illuzórikus mesevilágába vitte a nézőket. A színházi díszlettervezők és elektrotechnikusok jóvoltából előállt alkalmi látványosságot szabad fordítások magyarázták. Bemutatója öröme egy névtelen költő humoros terzinákban énekelte meg „Dante ébredését”, Dankó Pista nótát szerzett, sőt született egy induló is „Eredj a Pokolba” címmel.[20] A körkép látogatottsága és publicisztikai fogadtatása igazolni látszott azt a triviális bölcsességet, hogy a pokol mint olyan, rólunk szól, napjaink aktualitása. „Tessék csak ezt a képet végignézni, nem vall-e majdnem minden ecsetvonása arra, hogy a festők a jelenkor viszonyainak benyomása alatt érzékítették meg a poklot. Örömtelen tájak, akárcsak a mi sorsunk, zsiványok, rablók, hárpia, paráznák, képmutatók stb., akárcsak korunk s jelen életünk berendezéseiről volna szó. [...] ...ez a pokol megvan a körkép palotájának a falain kívül is, bár már ütött volna a bűnhődés órája is.”[21] A legnépszerűbb szcénát Paolo és Francesca története volt. Kortársak szerint a látogatók szeméből a legtöbb könnyet ez csalta elő... Úgy tűnik, a Pokol látványa erősebb hatást tett, mint hangeffektusai. Csajkovszkij két hónappal korábban Budapesten bemutatott zenedarabjának, a *Francesca da Rimini*-nek ugyanis a kritikák szerint csak mérsékelt sikere volt. Századunk elejéig egyébként több mint negyven zenemű épült világszerte erre az egyetlen dantei motívumra,[22] irodalmi és képzőművészeti előfordulásait pedig külön monográfia rendszerezte.[23]

Dante karizmája a magyar festészet történetének egy magányos alakját, Gulácsy Lajost (1882–1932) ugyanebben az időben különös módon kezdte foglalkoztatni. Az ő fiatalkori Itália-szeretetében már új művészi attitűd nyilvánult meg. A törekeny alkatú, introvertált művész egész személyiségében *fin de siècle*-jelenség volt, predestinálva a menekülés valós és imaginárius módozataira. Példaképének, Arnold Böcklinnek a hatására, akinek műveit addig csak reprodukciókból ismerte, 1902 és 1905 között Rómát és Firenzét járta, s ide később is visszavisszatért. Ezzel veszik kezdetüket „időutazásai”, melyeknek majd az első világháború kitörésekor manifesztálódott elmebetegsége vet véget. Olaszországban született képei és feljegyzései egyaránt arról vallanak, hogy számára a múlt belsővé, átélhetővé tehető személyes világ volt. Amennyire nem volt otthon valós környezetében, annyira természetesen talált rá először a középkorra, majd a rokokóra.

A történelmi zárandoklat első és legszebb emléke a *Paolo és Francesca* című rajz 1903-ból (3. kép). A *Pokol V.* énekének szereplőit itt földi valójukban látjuk, életük immár végtelenné vált pillanatában, az összesimulásban.[24]

Ezt a párt Dante úgy emelte ki a paráznák és kéljesők seregéből, hogy közben maga is megsiratta őket.[25] A költői rokonszenv hangjára a következő évszázadok igazán fogékonyak voltak. Az ízig-vérig középkori történet erkölcsi példázat jellegéből így idővel a testi szerelem dicsérete lett. A 19–20. század művészete a Paolo és Francesca-motívum számtalan felelevenítésével nem csupán egy régi történetet formált újjá, hanem hódolt annak a Danténak is, akiben a szenvedély modern kultuszának anticipálóját látta.

Gulácsy figuráit is Erősz köti össze. Az ő együttlétükre azonban, melyre a szerelem halottjaiként majd olyan



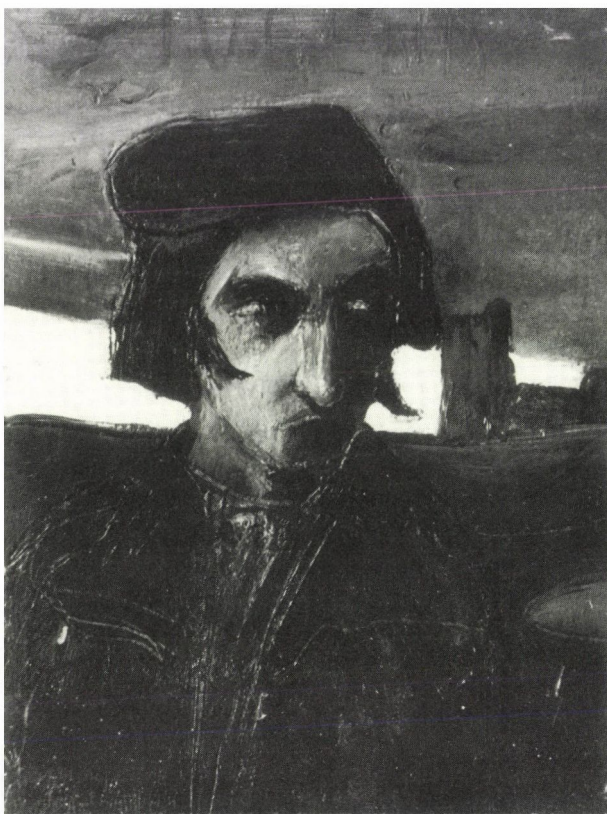
4. Dante-maszk, 1906 körül. Agyag, 27,5x15x10 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 20060-1978

„fájdalmasan emlékeznek vissza”, a közelgő kárhozatról való sejtésük nehezedik. Szimbolikus erővel bíró alakjuk ezért tűnik fel úgy, mint sorsukat viselő kiválasztottaké, a szerelem áhítatos mártírjaié.

A középkori témához Gulácsy a középkorra finoman utaló formavilágot rendelt. A régi városrészről lezárt tájban gótikusan nyújtott testű, átszellemült lények ülnek. Az elrajzolások és aránybeli hibák egy 20. századi festő tudatos stílusigazodását jelzik egy hittel teli, jámbor korhoz: a bűnre csábító könyv egészen elveszne Paolo tenyerében. A Francesca kezéhez simuló virág itt is bizonyosan jelkép, ha egyéni használata nem világos is. Fehér rózsaként akár Dante mennyországra is utalhat, s ezáltal a szerelmesek ártatlanságára.

A kép egész felfogása az angol preraffaeliták szellemiségéhez áll közel, talán Dante Gabriel Rossettiéhez a legközelebb. Az ő művészetüket Gulácsy szintén Firenzében ismerte meg. Velük Dante iránti odaadása és középkor-imádata volt közös. Gulácsy azonban nem esztétikai mintát keresett a középkorban, hanem a pszichózisig menően azonosult vele. A kortévesztés szindrómája hazatérése után sem szűnt meg.

Vallomásszerű útjegyzeiteiben leírta egy álmát egy keresztény templomról, melyet édesanyja neki építtetett és szenteltetett fel. Mint protestáns gyakran eljátszott a katolikus hitre térés gondolatával, mert vonzotta a látványos szertartások régi hagyománya, a liturgia gazdagsága. Vágyott arra is, hogy a kolostori lét titokzatosságát belülről élje át, s megfestette magát szerzetesi ruhában. Máskor „modelljeit”, a keresztes lovagot, a trubadúrt vagy Don Quijótét látta el saját vonásaival. Egy kiállítása



5. Gulácsy Lajos: Dante, 1906 körül. Olaj, karton, 29,3x21,4 cm.
Rippl-Rónai Emlékmúzeum, Kaposvár, ltsz.: 55.412

megnyitóján Hamletnek öltözve akart megjelenni, karddal az oldalán, egy fotóművész barátjával pedig Szent Lajosként örökítette meg magát, kezében feszülettel, egy Mária-kép előtt térdelve. A vallásos képtiszteletnek más jelét is adta. Egy költő barátja emléti, hogy festett egy tenyérnyi méretű „Sposalizio”-t, melyről azt állította, hogy Giotto kezétől van. Ezt rózsafüzérrel fonta körbe, gyertyát gyújtott és tömjént égetett előtte, felületét pedig dörzsölgette, hogy patinája legyen. Ugyanígy „szakralizálta” azokat a papírszeleteket is, melyeken költőtársai őhöz írott vagy az ő művei által ihletett sorai álltak; ezeket képeire tűzte.[26]

A biblia mellett egy olasz nyelvű Dante-kötet volt a legfontosabb könyve. A kultikus tisztelt tárgyak között kitüntetett helyet kapott egy saját készítésű, pseudo Dante-maszk (4. kép). A kortárs életrajzíró szerint Gulácsy ezt élő babérkoszorúval és hibás latinsággal írt címkével látta el, melyen a költő életrajzi adatai szerepeltek.[27] E gesztus mögött a magánkultusz mélyebb – valószínűleg öntudatlan – jelentésrétegei gyaníthatók. A maszk itt ereklépfunkciót tölt be. Noha még abban az értelemben sem hiteles, hogy a létező Dante-maszkokhoz igazodna, alkotója rajongó viszonyulása hozzá a szentség kvázi-lenyomatává változtatja. E keresztény képzet maga is egy még ősi, egy mitikusba kapaszkodik, amely az álarchban a halott lény tovább élő és ható erejét ismeri el.

Az álarc jelenléte és a koszorúzás szertartása Gulácsy számára a Dantéval való állandó kapcsolatot jelentette. S ha jól értelmezzük egy eddig publikálatlan festményét,[28] még ennél is többet. A fiatal Alighierit meg-

örökítő portréján (5. kép), melyet JUGEND felirat kísér, alighanem az ő vonásai is előtűnnek. A fület takaró, jellegzetes Dante-sapka elmaradt. Hangsúlyos viszont a költő Giottótól jól ismert és továbbörökített erős orra és kemény arcéle, csak hogy Gulácsy fiatalkori hajviseletével és ideges, zavaros tekintetével kontaminálódva. Két markáns individuum vetült itt egymásra, és felel meg egymásnak. Ez a korai pszichózissal terhelt Alighieri Gulácsy rejtett önarcképe. Egy poklok mélységei felé tartó 20. századi festő ismert ezúttal magára a *Pokol* középkori énekesében.

Az ifjú Alighieriben Gulácsy saját „alakmását” teremtette meg. A Dante-kultusz és az énkultusz egymásba csúsztatásának ezzel a leleményével tudomásunk szerint más festő nem élt. A jelenség analógiáját azonban megtaláljuk a következő évek szépirodalmában.

Aki Gulácsyhoz hasonló módon „összenőtt” eszményképével, nem más, mint Babits Mihály. Életének fontos mozzanata, hogy mielőtt az *Isteni Színjáték* fordításába fogott volna, elbocsátották szegedi tanári állásából. 1908 nyarának végén tett olaszországi útról „italomániával” feltöltve [29] ment Fogaraszba, ebbe a világtól elzárt kisvárosba, melyet már látatlanban Tominak nevezett.[30] Az itt töltött három esztendő valójában száműzetésként élte meg. Mellőzöttség- és bezártság-érzése már önmagában is rokonítja őt nagy dantológus és Itália-járó elődjével, Péterfyvel, aki még a budapesti tanárkodást is kisszerű életprogramnak tartotta. Rokonítja vele továbbá az az egyetemesség-igénnyel fakadó ambíció, amellyel ő is megpróbálta a világirodalom legnehezebb auktorát, akit már életében kommentálni kellett, a magyar esztétikai tudatba integrálni. Ahogyan Péterfy számára a *Színjáték* költője életre szóló belső élménnyé vált, úgy vált idővel azzá Babits számára is. Olyannyira, hogy a *Divina Commedia* fordításában is egy lírikus természetűnek és kortársi modernségűnek felfogott Dantéhoz igyekezett igazodni.[31] A vele való szimbiózis nyomát őrzi néhány terzina-formában írott költeménye, egy *Dante* című hommage-a, s egy versfüzére, a *Szimbolumok* 1910-ből. Ennek negyedik tételében Dante maszkja alól szól:

Nunquam revertar – mondta Dante hajdan
nunquam revertar – mondanám bár én is
nunquam revertar – harci zivatarban
nunquam revertar – tömlőc éjjelén is
nunquam – legyen az isten átka rajtam
revertar – bárha beledöglénem is
üvölteném én is az ő helyébe
nunquam revertar – századok fülébe! [32]

A Firenze száműzöttjének nevében ismételtetett mondat itt a babitsi öntudat mottója: *ő sem tér vissza, ő sem folyamodik kegyért*. A toposzá vált dantei léthelyzethez a magyar költő felölti a klasszikus, dantei pózt, a hajlíthatatlanságot. Az idegenbe taszítottság állapota, főleg Dante példája nyomán, határozott erkölcsi értékkel bíró motívummá vált a művészetekben. A száműzöttség jellemformáló erő, érdem: alkalom arra, hogy a mindenkori erős művészi akarat megnyilvánulhasson. Michelangelo a 97. szonettben irigyléssel szól Dante bolyongásáról:

Volnék ő! sorsa sorsom! lelke laknék
bennem: nincs földi ékesség, amit
száműzetéséért oda nem adnék. [33]

Az irodalomtörténet jól ismeri azt a kifinomult játékot, amikor a lírai én egy idegen ember, egy másik, „a Másik” személyiségébe vagy élethelyzetébe rejtőzve vall önmagáról. Az álarcos vers vagy helyzetvers az áttételes önkifejezésnek a gazdag művészi lehetősége.[34] A Nyugat első nemzedékének írói és költői közül talán Babits aknáztta ki a legmesszebbmenően, de ismerték és alkalmazták a többiek is, így Gulácsy barátja, Juhász Gyula. Ez a líra természeténél fogva mindig szemléletes, mindig megjelenít, mindig „festői”. Az álarcos önképet alkotó lírikus és a vallomásszerű önképet alkotó álarcos festő vagy szobrász attitűdje és szemléletmódja azonos. Ezért társítható Gulácsy Alighieri-portréja Babits fenti verséhez.[35]

A pályatársak jól tudták, hogy az *Isteni Színjáték* fordításával Babits heroikus munkát vállalt. A *Pokol* készültének idején ő maga középkori másoló szerzetes módjára buzdít az olvasásra és kínálja fel a készülő „legszebb könyvet” nemzetének, amit csak adni tud. A világháború éveiben – amikor Gulácsy már az elmeegógyintézet lakója – és valahányszor rejtőzködni akart, mint írta, Dante szikláiból épített várat saját lelke köré. A fordítás 1923-ra vált teljessé. Elek Artúr a Nyugat hasábjain néhány év múlva ilyennek látta Dante magyar hasonmását: „Ha a D i v i n a C o m m e d i á t olvasva lehetetlen szabadulnunk a »töviskoszorúkra áhító» frate» jelenésétől, babitsi változatát is végigkíséri egy aszkétai arc, melynek nincsen lágyága, mert csontjairól a maga-

emésztődés, az alkotás hevülete és a soha meg nem nyugvó kétség minden puha képletet lefogyasztott és melyen mély árnyékot vetnek a markáns formák. S a két arc rokona egymásnak: mind a kettő könyörtelen munkában elborult, a végtelennek fürkészésében átszellemlült, a világ és az emberek gonoszsága miatt keserű kifejezésű arc. Az ilyen nagy munka becsületes elvégzése bizonyosan megkönnyebbüléssel jár. Dante ránk maradt maszkjain ez az érzés nem hagyott nyomot. Magyar fordítójának lelki arcát föl kell, hogy derítse a nagy tett öntudata.”[36] A két műnek és a két arcnak ez a szónoki alapvetésű közelítése persze nem válhatta ki azokat az immanens filológiai bírálatokat, amelyekből a fordításra a vártnál jóval kevesebb érkezett.

A monumentális keresztény eposz megteremtőjének drámai figurája mellett a művészetben elevenen él egy másik is, a szerelmes, ifjú Dantée; a kozmikus kultúr-hérosz mellett a törekény, vágyódó emberé. Ez utóbbinak az Európa-szerte dívó századfordulós kultuszához álljon itt magyarázatképpen Babits Mihálynak egy Dantét olvasmányul ajánló gondolatmenete. Ő úgy véli, hogy Shakespeare-rel ellentétben, aki „ezerlekű” és tárgyaitól objektív távolságot tart, Dante számára az egész világ „saját életének, sőt szerelmének hatalmas illusztrációja és szimbóluma”. A cselekvő Dante legvégső motivációja Babits szerint saját legbensőbb élményéből, a szerelemből fakadt. Alkotása ebből szabadult fel és jutott „a legáltalánosabb és legönzettelenebb emberi magasságig”, mely



6. Dante találkozása Beatricével, 1907 körül. Vásznon, olaj, 70,5x100 cm
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: F.K. 302



7. Gulácsy Lajos: Elhangzott dal régi fényről, szerelemről, 1904.
Vászon, olaj, 25x29 cm, magángyűjtemény

maga a keresztény vallás. Ilyen módon lett lírája harccá, egyetemes próféciává. Dante legjobb magyar ismerője és fordítója ezért úgy véli, hogy ebben a középkori zseniben korunk „erotizmusa és kollektívizmusa” egyaránt előfutárát tiszteli. Dante ezért lehet Örök Jelen.[37]

Boccaccio úgy foglalta össze Dante korán megnyilvánuló szenvedélyét Beatrice iránt, azaz az *Új élet* alapélményét, hogy hőse „gyermekkorában szegődött a leghevesebb szerelem szolgájává”.[38] A fiatal költőnek ezt a prózai magyarázatokkal kommentált verses „naplóját” az utókor lírai regényként szerette olvasni, narratív részeit pedig zsánerként illusztrálni.

Az életrajzi alapú történet egyik jelenetét látjuk Gulácsy Lajos *Dante találkozása Beatricével* című festményén (6. kép). Az *Új élet* ennek megfelelő szövege a III. fejezetben így hangzik: „... ez a csudálatos hölgy megjelent előttem hófehér ruhában, két nemes hölgy között, kik nála idősebbek voltak, s az úton haladtában arra fordította szemét, ahol én nagy ijedten álldogáltam, s kimondhatatlan szelídségével – melyért azóta elnyerte jutalmát a mennyben – oly tisztességgel üdvözölt engem, hogy azt hittem, elértem a boldogság teljességét”.[39] A képen csupán jelzésszerűen tűnik fel egy város, amely minden bizonnyal Firenze. A szülőváros Danténak ekkor az élményteli ifjúság színtere, a *Commediában*, mint tudjuk, már a Rossz Város, Gulácsy Itália- és reneszánszkultusztól fűtött korában pedig a Városok Városa, amivé lett a quattrocentóban. Noha utcái üresek, a két fiatal nem érheti el egymást: a festő a férfi félszeg mozdulatával jelzi az „ijedtséget”, s egyben azt a reménytelen földi távolságot is, amely Hölgytől elválasztja őt.

A kép melankóliája irodalmi forrásának emlékező karakteréből ered. Dante „emlékezete könyvében lapozgatva”, azaz az *Új életet* írva idézte vissza a leány látványát. A szemnek szóló érzéki gyönyörűség azonban már csak emlékkép, melyet fájdalomtelivé tesz Beatrice halála közelségének tudata.

Ugyanez az epizód látható Gulácsy egy másik művén, mely sejtelmes, költői címadásával külön is hódolt Danténak: *Elhangzott dal régi fényről, szerelemről* (7. kép). A „fény” kifejezést Gulácsy közhelyként kapcsolta Dantéhoz: a szerelemnek az üdvözítő, égi voltát jelölte meg vele. De képi közkinsként terjedtek Dante egyébként

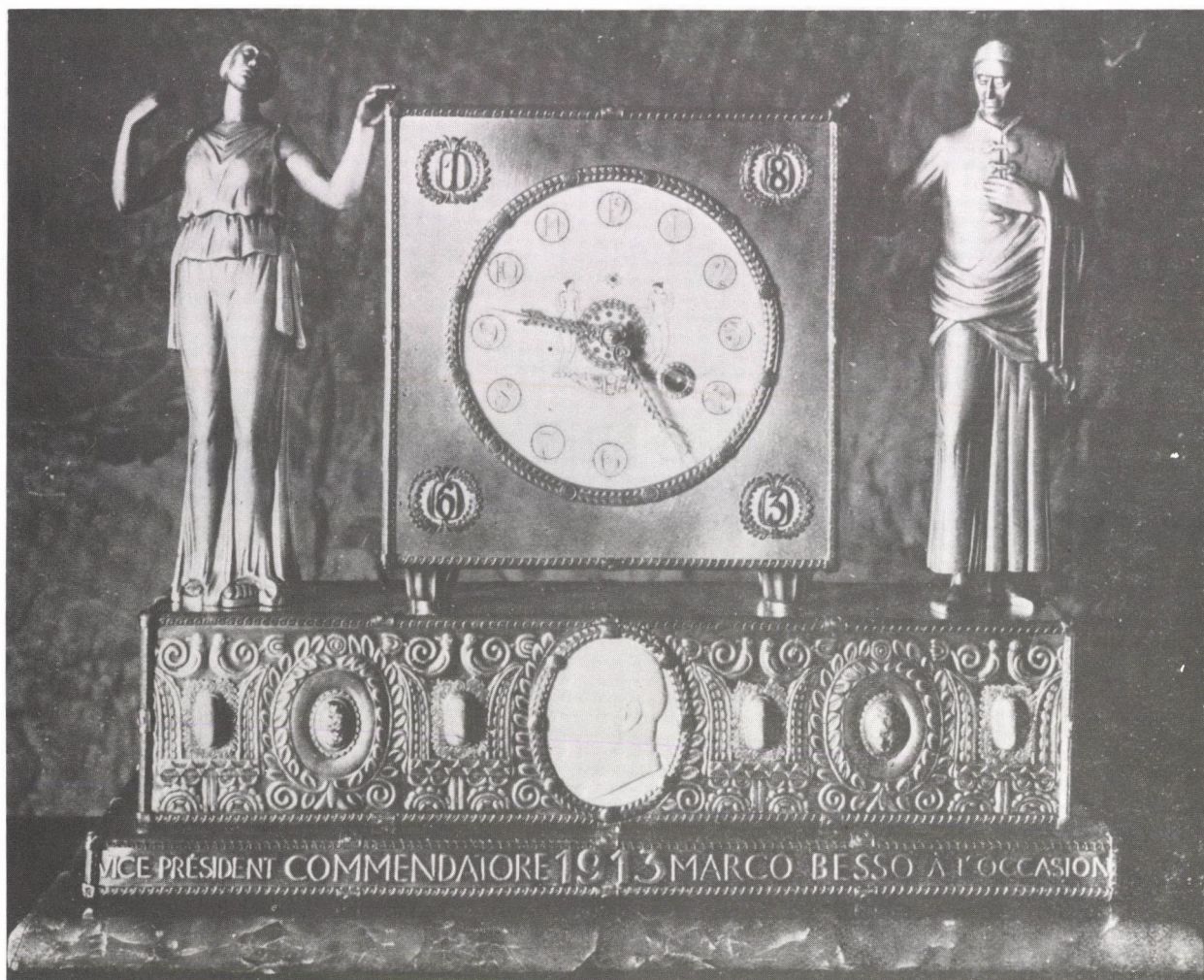
nehéz olvasmányainak fényallegóriái is, így a későbbi Dante padicsomi víziói, az isteni szubsztancia szemléletessé tett misztikája. A „dal” kifejezés pedig nem más, mint utalás a költő által művelt és a századfordulón új virágkorát élő versformára, a szonettre.

A századforduló szublimált poézist, új trubadúrkultúrát áhító szerelemkultusza gazdag önkifejezési lehetőséget látott egy másik témában, Dante és Beatrice mennyei találkozásában. Kettejüknek versek, képek, szobrok sokaságát szentelte, sőt használati- vagy dísz tárgyakon is megjelenítette őket. A *Váza, szerelmespárral* címet viselő Zsolnay-kerámián (8. kép) alighanem őket látjuk, gyengéden egymáshoz simulva.[40] A trilógiában a költőt „elméje asszonya”, az erényesség és jámborság eszményivé magasztosított alakja vezeti az égi dicsőség felé. Utjukon Dante, szerelmének jeléül, gyakran „kapaszkodik” Beatrice tekintetébe, gyakran merül el szemének nézésében.[41] Így válik a Szépség látványának, ami a dantei tudós bölcelet szerint már maga is isteni adomány, birtokosává. A Szépség eme szemlélete a költő számára a végső üdvözülésnek is állandó forrása.

A formatervező, Mack Lajos nagyszerűen aknáztá ki a váza rendeltetéséből és a Dante égi képzeteiből adódó közös lehetőségeket. A gömbölyű edény öntött felülete maga a kerek mennybolt, rajta reliefszerűen előtűremkedő csillagokkal, s az e felületre illesztett, fölfelé törekvő, jelképes alakokkal. Az éteri szerelemhez méltó paradicsomi fényzöngét ezúttal a fémszínű eozinmázak zöld, kék, lila és arany színeinek egymásba áttűnő csillámlása



8. Mack Lajos: Váza, szerelmespárral, 1900–1901. Eozinmáz kerámia reliefszítéssel és üregesen öntött figurákkal, 31x21,8cm.
Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 86.124.1



9. Femes Beck Vilmos–Vágó József: Kandallóóra Dante és Beatrice alakjával, 1913.
Ismeretlen helyen

adja. Két kifinomult ízlésvilág találkozott ezen a vázán: a *dolce stil nuovo*-é és a *fin de siècle*-é.

Danténak Beatricéhez fűződő szerelme ugyanolyan legendássá vált, mint saját irodalmi teremtményeié, Paolóé és Francescáé. A költőt és kedvesét Femes Beck Vilmos 1913-ban egy Vágó József által tervezett, szecessziós talapzatú állóóra két oldalára komponálta

(9. kép). Ez a pár ebben a kontextusban már nem csupán a legyőzhetetlen Ámor, hanem a legyőzött idő jelképe is.[42] Zárjuk a századutó-századelő sajátos fénytörésű Dante-reminiscenciáinak sorát az ő halhatatlan kettősükkal.

Király Erzsébet

JEGYZETEK

1 A hazai Dante-kultusz első és máig egyetlen monográfiája: Kaposi József: Dante Magyarországon. Budapest 1911. Ez főleg tárgyyszerű adalékokat tartalmaz. A szerzőtől sok ösztönzést és segítséget kapott Babits Mihály a saját Dante-stúdiumaihoz. Róla való megemlékezését l. az Arcképek és tanulmányok c. kötet 336–341. oldalán. – Dante szerepét vizsgálja a magyar szecessziós képzőművészetben Keserü Katalin: „Légi semmi” és „állandó alak”. Irodalomtörténet 68. 1986. 4. szám, 852–876.

2 Kaposi i. m. 131–132.

3 Enrico Clark Barlow: The Sixth Festivals of Dante Alighieri in Florence and Ravenna. London 1866, 60. és 62.

4 Pulszky Ferenc: Számkivetés alatt Olaszországban. Budapest 1887

5 Hírt ad róla a nagyszalontai csonkatorony felavatási ünnepélye alkalmából Rádl Odön: Ünnepi beszéd. Nagyvárad 1899. aug. 27. 8–9. „Egy alkalommal, Olaszországban járván, Florenczben a Santa Croce templom sekrestyéjében megnéztem azt az albumot, mely a Dante születésének 600-ik évfordulója alkalmából Dante dicsőítésére kiírt nemzetközi verses pályázat eredményét tartalmazza. – Pályázni csak latin, franczia, olasz és spanyol nyelven írt költeménynyel lehetett. A nyomtatott album-lapokat forgatván, azok közé illesztve egy frott lapot pillantottam meg, melyen örömteljes meglepetésemre, hibátlan

helyesírással írva, *Arany* „Dante” című költeménye volt olvasható magyar nyelven és olasz fordításban. A költemény alján olaszul írt jegyzet a nemzetközi bíráló-bizottság élénk sajnálkozásáról szólott a fölött, hogy a költemény nem pályázott és nem a pályázatképes nyelvek egyikén van írva, mert a jegyzet szerint oly klasszikus formában, annyi mélységgel, oly tömören és mégis találóan a Dante költészetét a beküldött pályaművek egyike sem jellemezte.”

6 *Giovanni Boccaccio*: Dante élete. Fordította Füsi József. Budapest 1979, 25.

7 A kép leírását l. *Berkovits Ilona*: Zichy Mihály. Budapest 1964, 231. és 298.

8 *Kaposi* i. m. 99.

9 A közjóért sokat tett, híres emberek égi közösségének gondolata *Cicerótól* ered. L. Marcus Tullius Cicero válogatott művei. Válogatta és az utószót írta Havas László. Budapest 1974, 373–380. Az antik forrásnak a modern művészskultuszban betöltött szerepéhez l. *Siegfried Gohr*: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Köln–Wien 1975, 114–123.

10 A Dante-inspirációk egyebek között Giotto, Botticelli, Luca Signorelli, Raffaello, Michelangelo, Zuccari, később Flaxman, P. Cornelius, Genelli, Führich, Delacroix, Blake, Ary Sheffer, Ingres, Carstens, Böcklin, Doré, Scaramuzza, D. G. Rosetti művészetében mutathatók ki, ami jelzi Dante modern utóéletének elevenségét. L. ehhez *Ludwig Volkmann*: Iconografia Dantesca. Leipzig 1897 – *Irene de Vasconcellos*: L' inspiration dantesque dans l' art romantique français. Paris 1925 – Romantismo Storico. Celebrazioni per il Centenario di Francesco Guerrazzi. Firenze, Palazzo Pitti. Dicembre 1973 / Febbraio 1974, 41–48. és 92–99.

11 *Kaposi* i. m. 229.

12 A teljes verset közli *Kaposi* i. m. 229–230. A Péterfy életében publikálatlan költemény keletkezési dátumát a szakirodalomból nem sikerült kiderítenem. Feltételezésem szerint fiatalkori mű lehet az 1870 körüli évekből. Első megjelenése: Szerda c. folyóirat 1906. évf. 5. szám, 212.

13 *Péterfy Jenő*: Dante. Először a Budapesti Szemle 1886. évf. 1–46. oldalán.

14 *Kaposi* i. m. 230.

15 Ehhez a toposzhoz l. La gloire de Victor Hugo. Exposition des Galeries nationales du Grand Palais. Paris 1 octobre 1985–6. janvier 1986, 104–108.

16 Magyarul *Thomas Carlyle*: Hősökről. Fordította Végh Artúr. Második kiadás. Budapest 1923, 128.

17 *Móricz Zsigmond*: Giotto és Rafael c. novellájában egy olaszországi nászúton lévő pár a művészetről beszélget. A férj úgy véli, aki Dante képét egyszer látta, nem felejtethi el. Nyugat 1926, 332. A legrégibb Dante-portrékról és -maszkokról l. *Rajnai László*: Dante arca. In: Dante a középkor és a renaissance között. Budapest 1966, 247–290.

18 Purgatórium V. 14–15. *Babits Mihály* fordítása.

19 Megjelent a Vasárnapi Ujság 1909. 56. évf. 11. szám 207. oldalán. A szobor képét ugyanezen évfolyam 47. számában a 981. oldalon közölték.

20 *Kaposi* i. m. 265. A körképről l. *Kovács Ákos*: Gárdonyi fény-színháza: A Pokol. Holmi 9. 1997. március, 403–419.

21 *Kovács Ákos* i. m. 417.

22 Jellemző, hogy Liszt Ferenc 1856-ban bemutatott három tételre Dante-szimfóniájának Pokla erre az egyetlen motívumra épült.

23 *Guiglielmo Locella*: Dantes Francesca da Rimini in der Weltliteratur, bildenden Kunst und Musik. Esslingen 1913

24 *Wolfgang Hartmann*: Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar c. tanulmánya azt fejtegeti, hogy ezt a két fiatalat a 18. század óta inkább a megöletésük előtti meghitt percekben ábrázolják, mint a pokolban.

25 Vö. 73–142. sor.

26 Az életrajzi vonatkozások többségét l. *Szifj Béla*: Gulácsy Lajos. Budapest 1979, 183–192.

27 *Lehel Ferenc*: Gulácsy Lajos dekadens festő. Budapest 1922, 28.

28 Egyik tanulmánya végén Szifj Béla minden bizonnyal erre a Dantét ábrázoló kis képre tette azt az utalást, hogy egyszer még foglalkozni szeretne vele. Ugyanitt szól Gulácsy Lajos Dante-illusztrációinak, azaz Dante-témájú képeinek Botticellitől és a firenzei neoplatonistáktól jövő festői, ill. eszméletörténeti inspirációjáról is. L. Szifj Béla: Gulácsy Lajos művei a Somogyi képtár gyűjteményében. In: Somogyi Múzeumok Közleményei III. Kaposvár 1978, 445–460. A tanulmánysorozatnak csak az első darabja készült el. A Dante-portré egyébként Rippl-Rónai Ödön gyűjteményéből származik.

29 *Babits–Júliász–Kosztolányi* levelezése. Sajtó alá rendezte Belia György. Budapest 1959, 173.

30 *Bisztray Gyula*: Babits fogarasi évei. Irodalomtörténeti Közlemények 60. 1956, 300.

31 Babits e műfordítói elveiről és Dantéhez való viszonyulásáról l. *Rába György*: Két költő: Dante és Babits. In: Dante a középkor és a renaissance között. Budapest 1966, 575–630.

32 A vers keletkezéstörténetéről l. *Rába György*: A szép hűtlenek. Budapest 1969, 113–114.

33 *Rónay György* fordítása.

34 Az álarcos költői énről és a helyzetversről l. *Rába György*: Babits Mihály költészete. Budapest 1981, 122–124.

35 *Lehel Ferenc* úgy fogalmaz, hogy Gulácsy interpretált. Ez... „épen nem pusztá utánézés, nem egy más egyéniségbe feloldódás, hanem ellenkezőleg: egy idegen személyiség átöltöztetése a művész saját ruhájába”. I. m. 22.

36 *Elek Artúr*: Babits Mihály és Dantéja. Nyugat 17. 1924, 500.

37 *Babits Mihály*: Dante és a mai olvasó. In: Arcképek és tanulmányok, i. m. 366–370.

38 *Boccaccio* i. m. 12.

39 *Jékely Zoltán* fordítása.

40 L. *Csenkey Éva*: Zsolnay szecessziós kerámiák. Budapest 1992, 59. kép.

41 Az erre utaló szöveghelyek egyebek között: Paradicsom XVIII. ének 22–27, uo. 55–57, XXI. ének 1–12, 19–24, 88–99. sor.

42 L. *Nagy Ildikó*: Femes Beck Vilmos (1885–1918). Művészet-történeti Értesítő XXXIV. 1985, 112.

E tanulmány és német nyelvű előzménye (Paolo und Francesca um 1900 – Mittelalterliche Motive in der Malerei der Ungarischen Jahrhundertwende. Előadás a „Le moyen âge vue, revue et corrigé. [19^{ème} siècle]” c. nemzetközi kollokviumon, Genf, Musée d'Art et d'Histoire, 1996. okt. 4–6.) megírását a Soros-alapítvány ösztöndíja segítette.

„PAOLO UND FRANCESCA” DANTE-KULT IN UNGARN UM 1900

Der Titel weist darauf hin, daß das Motiv des Liebespaares, das für die Liebe in der Hölle sühnen muß, auch in der Tradition der modernen ungarischen Kunst anwesend ist. Mit diesem Motiv wird, zusammen mit mehreren anderen Motiven, Dante beschworen, dessen Lebenswerk und Figur im 19. und 20. Jahrhundert weltweites Interesse erweckt hat. Sein auch in Ungarn bedeutender Kult erreichte seinen Höhepunkt am Ende des 19ten Jahrhunderts. Ich möchte jetzt einige Kunstwerke der ungarischen bildenden Kunst vorführen, und zwar in Begleitung von einigen

charakteristischen Momenten, das heißt mit Vorläufern aus der Kulturgeschichte und mit Zusammenhängen aus der Literatur des ungarischen Dante-Kultes.

1865, als man in Italien landesweit den 600sten Jahrestag von Dantes Geburt feierte, waren aus der *Commedia* in ungarischer Übersetzung nur einige Exzerpte vorhanden. Die Trilogie, die als Enzyklopädie des Mittelalters betrachtet wurde, war mit ihrer theologischen Tiefe nur für Leute mit höchster Bildung eine geeignete Lektüre. Die ungarische Dante-Philologie stand

noch bei den anfänglichen Versuchen, und weder das *poema sacro*, noch sein Autor, der „christliche Homer“, beschäftigen die bildenden Künstler von Ungarn.

Zu den Jubiläumsfeierlichkeiten in Florenz, am Geburtsort des Dichters war niemand offiziell als Delegierter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften anwesend, im feierlichen Zug war aber der ausgezeichnete ungarische Archäologe Ferenc Pulszky doch dabei. Er war in Ungarn einer der ersten Kenner und Schwärmer für Italien. Der Wissenschaftler, der 1848 in der revolutionären Regierung von Ungarn eine politische Rolle spielte, verbrachte die Jahre der Emigration in dieser Stadt. In seiner Ville, im ehemaligen Augustiner-Kloster oberhalb der Via Bardi unterhielt er einen literarischen Salon. Der venezianische Pfarrer und Dichter, Francesco Dall'Ongaro konnte hier regelmäßig für ein internationales Publikum Dante-Vorlesungen halten.

In der Woche der zentenarischen Feierlichkeiten wurde im Pulszky-Haus ein eigener ungarischer Dante-Abend veranstaltet. Neben den Vorlesungen hat man auch Gelegenheitsgedichte und -lieder vorgetragen, sowie Episoden aus Dantes göttlicher Komödie. Unter anderem wurde auch die Geschichte von Francesca da Rimini vorgetragen. Namhafte Dante-Forscher erwähnen, daß Pulszky auch am 17. Mai an dem festlichen Abendessen anwesend war und einen Trinkspruch hielt, das im Palazzo Serristori für ausländische Dante-Liebhaber veranstaltet worden ist. Pulszky war als Vertreter der ungarischen Kultur in einer wesentlichen Hinsicht anders als die übrigen Dante-Liebhaber. Er mußte, wie auch sein geliebter Dichter, ins Ausland, so konnte er sich als einen Sicksalsgefährten betrachten. Über die Erlebnisse des Emigrantendaseins schrieb Pulszky später auch ein Buch. Als beliebte Lektüre wurde dieses Buch am Ende des Jahrhunderts zu einer Quelle des Italien- und Dante-Kultes in Ungarn.

An den Feierlichkeiten in Florenz war Ungarn mit einem prachtvoll gedruckten Blatt anwesend. Auf diesem Blatt stand das 1852 entstandene Dante-Gedicht von János Arany in ungarischer Originalsprache. Das Blatt konnte zwar auf diese Weise am Wettbewerb nicht teilnehmen, das Gedicht wurde aber in Begleitung einer bescheidenen italienischen Übersetzung ins internationale Album aufgenommen, es gehörte sogar zu den schönsten Stücken unter den Gedichten, welche das Lob des florentinischen Dichters verkündeten. Die anerkennende Würdigung des prachtvollen Blattes wurde in Ungarn ab und zu auch Jahrzehnte später erwähnt. Das Gedicht wurde um die Jahrhundertwende sozusagen aus Mode häufig vorgetragen, da man zu dieser Zeit für das engere und breitere Publikum mehrere Dante-Gedenkfeierlichkeiten veranstaltete. Danach wurde meistens die Episode über Francesca da Rimini gespielt.

Der ungarische Dichter Arany konnte – als Kenner von Dantes Größe – viel dazu beitragen, den Nimbus des Dichters zu verbreiten, der sowohl die Hölle als auch das Paradies bewandert hatte. In seinem Gedicht würdigt er seinen Vorgänger mit einem ausdrucksstarken Bild: er hält benommen „vor den Tiefen der Gewässer“ inne, und läßt seinen eigenen, geringgeschätzten Lorbeerkrantz fallen. Dantes Werk wird mit biblischem Maße gemessen, und der Dichter selbst wird mit Gott verglichen. Arany's Metapher ist in der ungarischen Literatur der erste Widerhall von Boccaccios rhetorischer Prophezeiung, wonach Dante, wäre sein Schicksal glücklicher gewesen, auf Erden zum Gott geworden wäre: „...egli fosse in terra divenuto un Iddio“.

Den ausgezeichneten Vertreter der italienischen Literatur sehen wir auf einer Zeichnung von Mihály Zichy (1827–1906) aus dem Jahre 1898 unter den Unsterblichen wieder (Abb. 1). Der aus Ungarn stammende Hofmaler des russischen Zaren wollte ursprünglich eine ähnliche großangelegte allegorische Komposition als Andenken an den russischen Dichter Lermontow malen. Anstelle des russischen Dichters, umgeben mit Helden aus seinen Werken, wurde dann doch der ungarische Dichter Sándor Petöfi dargestellt, der 1849 in einer Schlacht jung gefallen ist, neben ihm sind drei symbolische Frauenfiguren zu sehen, sowie im Hintergrund ein Gruppenbild. Über die auf einem hohen Podest stehenden Büste des

Dichters bringt der Genius „Glorie“ einen glänzenden Sternenkranz an. Wenn wir die Figuren unter und hinter den Lichtstrahlen von links nach rechts einzeln betrachten, können wir die Idee eines Gedenkblattes zum fünfzigsten Jahrestag des ungarischen Freiheitskampfes entdecken. Rechts sitzt „Hungaria“ in schwarze Tücher gehüllt und weint über das Schicksal der gefallenen ungarischen Fahne. In der Mitte fällt die Revolution auf die Knie, in ihrer Hand ein entzwei gebrochener Säbel. Hinter ihr steht die von ihren Ketten befreite „Presse“ und deutet hoffnungsvoll auf den Himmel. In der Höhe sind die Ideale des Dichters als Visionen dargestellt. Neben Dante sind König David mit der Laute, Homer, Horaz und Boccaccio zu sehen, unter ihnen zwei ungarische Dichter aus dem 17. bzw. 18. Jahrhundert Miklós Zrínyi und Mihály Csokonai Vitéz und letztlich Pierre Jean de Béranger. Aus ihnen besteht das Pantheon der poetischen Vorgänger. Jetzt, im Moment seiner Apotheose schließt sich der als lebendige Statue dargestellte Dichter mit verschleiertem Blick den Vorgängern an. Der bildlich dargestellte Gedanke führt also vom verlorenen Freiheitskampf bis zum Sieg des Geistes, von der Idee des Nationalen ins Universale, von der Aktualität der Geschichte ins Zeitlose.

Das Verhältnis zwischen Zichy und Petöfi ist inbrünstiger als das Verhältnis von Petöfi zu Dante, der Maler wollte ja Illustrationen zum ganzen Lebenswerk von Petöfi anfertigen. Es ist bekannt, wie der siebzehnjährige Dichter davon träumte, einmal Italien, das Land der Schönheit besuchen zu können. Er lernte auch italienisch, übersetzte Werke von Vincenzo Monti und Silvio Pellico. Darüber haben wir aber keine Angaben, daß er sich auch in Dantes Werke vertieft hätte. Wir kennen zwar eine Episode aus seinem Leben, wonach er zur Zeit seiner dichterischen Versuche als Übersetzer die ersten drei Zeilen der am Tor der Hölle angebrachten Inschrift mit Kreide an seine eigene Zimmertür geschrieben haben soll. Dies konnte aber eher eine spielerische Geste sein, weniger eine Entscheidung für ein wertvolles literarisches Werk. Er kannte den Ruhm des italienischen Dichters früher als seine Werke.

Dies war im 19. Jahrhundert ganz allgemein. Nach der Logik des Kultes wurden die Figuren von Dante zu lebendigen Legenden, gleichzeitig wurden sie aber auch umgewandelt.

Auf Zichys Bild ist Dante einem romantischen (übrigens aus der Antike und aus der Renaissance stammenden) Topos gemäß in der virtuellen Gemeinschaft der Genien dargestellt. Dante, der den Weg aus dem Mittelalter in die Neuzeit eröffnete, wurde aber in ganz Europa als eine heroisch einsame Figur betrachtet und ebenso dargestellt.

Die hervorragende Begabung war in der Romantik sozusagen mit der Isolation identisch. Dadurch, daß Dante tatsächlich aus der Heimat vertrieben worden war, konnte diese moderne Vorstellung auch historisch bestätigt werden. Das Umherirren des Dichters wurde schon bei Boccaccio zum Märtyrertum der großen Seelen, und im 19. Jahrhundert gestaltete es sich zum Symbol des qualvollen Künstlerschicksals.

Ein ausgezeichnete ungarischer Philologe des 19. Jahrhunderts, Jenő Péterfy (1850–1899) beschwor in einem deutschen Gedicht den Wanderer der toskanischen Berge. Über den häufig in Italien reisenden Germanisten wurde behauptet, daß er *Die göttliche Komödie* immer bei sich hatte. Laut seines Bekenntnisses wäre er eher ein Tannenzapfen am Pincio gewesen als Lehrer in einer Budapester Realschule. Seine Wanderung in den Bergen des Tatra mag ein wirkliches Erlebnis gewesen sein, sie kann aber auch als Umherirren der Seele gedeutet werden. Dantes Nachfolger, der Künstler entdeckt (in die Rolle des Wanderers geschlüpft) in der wilden Landschaft, in den drohenden Tiefen und Höhen schaudervoll die Hölle und den ihm zugeordneten Führer durch die Reiche des Jenseits:

Denn Dante's Geist lebt nicht, wo Menschen leben,
Das Unfaßbare ist sein Vaterland.
Wo Urweltsformen schrankenlos sich heben,
Wird seine hohe Macht Dir erst bekannt.

[...]

Die Unterwelt ist's in die Höh' geworfen,
Heraufbeschworen durch die Gottheit Macht;
Und Dante's Geist wandelt hier wie verborgen
Dem freien Licht zum Trotz, in dunkler Tracht.

„Numen adest“, so könnte man Péterfys Vision zusammenfassen. Die Gottheit ist in diesem späromantischen Gedicht sogar zweifach anwesend. Erstens im Motiv der Urkraft der Natur, wodurch die Gottheit sich ausdrückt, zweitens im Motiv des unsterblichen Künstlers, dessen Geist aus der Natur als Urkraft strömt. Die Berglandschaft ist hier Schauplatz des Geniekultes vom 19. Jahrhundert.

Péterfy ist außerdem Verfasser der ersten ungarischen Dante-Studie von europäischem Niveau. Seine heute schon zu den Klassikern gehörende Studie wurde zuerst 1886 veröffentlicht, ein Jahr später, als die erste ungarische Inferno-Übersetzung. Das Gedicht *Inmitten der Tatra* ist ein eigenartiges Beispiel dafür, daß der göttliche Poet zugleich in die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Kenner eindringen konnte.

Der Berggipfel und der Felsen waren im vorigen Jahrhundert Symbole für außerordentliche menschliche Leistungen und waren demzufolge mit den großen Gestalten der Kultur verbunden, bzw. sinnbildlich mit diesen Gestalten identisch. Diese weit verbreitete Metapher faßte im ungarischen Dante-Kult sehr schnell Fuß. Unsere Literaturhistoriker und Essayisten benutzten dieses Bild zu rhetorischen Zwecken fast wie einen Gemeinplatz. Eine Studie aus 1855 nennt Alighieri einen zum Himmel ragenden, alleinstehenden Berggipfel der italienischen Literatur, der nicht einmal von Hügeln umgeben ist. Der Autor eines Buches über Poetik erwähnt ihn 1889 als den Höhepunkt der mittelalterlichen Kultur, ja sogar als Heros und Prophet. Diese Redewendung ist eine Carlyle-Paraphrase, er nannte ja sowohl Dante als auch Shakespeare „Saint of Poetry“.

Die Beziehung zwischen der erhabenen Landschaft und dem Künstler, der außerhalb der Welt steht, stellt später, 1899, Ferenc Paczka (1856–1925) auf einer Zeichnung dar (Abb. 2). Im Vordergrund einer nebligen Berglandschaft ist Dante als eine mächtige Büste zu sehen. Die niedrigen Regionen der Erde sind in der Komposition gar nicht vorhanden. Dante selbst ist als überdimensionierte Büste keine lebendige Figur, eher ein riesiges Monument. Die scharfen Konturen des markanten Gesichtes bilden einen Block, der mit seiner ganzen Schwere die Landschaft belastet. Der Gegenstand des Bildes ist ein Abgott, der vom Maler in seiner gleichsam orientalischen Erhabenheit bewundert wird, und der nur von unten her erkannt werden kann. Diese Art der hyperbolischen Annäherungsweise gehört noch zur romantischen Erbschaft. Die Darstellung ist seinen Äußerlichkeiten nach ein Götterbild, es ist aber zugleich auch eine bizarre, bedrückende, moderne Vision vom idealen Menschen der Symbolisten zur Zeit des *Fin de siècle*. Die mythologischen und historischen, außerordentliche und höhere Bestimmungen erfüllenden Figuren von Gustave Moreau, Burne-Jones oder Max Klinger haben ähnliche Märtyrergesichter.

Zur Zeit der Ausstellung des Bildes ist der letzte Teil der göttlichen Trilogie ungarisch erschienen. Ein Jahr später erinnerte sich ganz Europa an den 600sten Jahrestag von Dantes Reise im Jenseits. Ungarn hatte aber vier Jahre früher, 1896, am tausendsten Jahrestag der Landnahme einen ausgezeichneten Anlaß, dem Dichter würdevoll die Ehre zu erweisen. Anlässlich der groß angelegten nationalen Feierlichkeiten wurde auch ein Panoramabild über die Urgeschichte der Ungarn errichtet, und ein anderes Panoramabild erzählte in neunzehn Szenen von der illusorischen Märchenwelt des Inferno. Die mit Hilfe von Bühnenbildnern und Elektrikern entstandene Sehenswürdigkeit wurde von frei übersetzten Textteilen begleitet. Anlässlich der Eröffnung des Panoramabildes wurde von einem unbekannten Dichter in lustigen Terzinen „Dantes Erwachen“ besungen, ein anderer verfasste ein „Volkslied“, es wurde sogar ein Marschlied mit dem Titel „Fahr' zur Hölle!“ komponiert. Laut zeitgenössischer Berichte ergößen die Besucher die meisten Tränen über die Geschichte von Paolo und Francesca... Anscheinend war der Anblick der Hölle wirkungsvoller als die

höllischen Klangeffekte. Zwei Monate vorher wurde nämlich in Budapest Tschaikowskys Musikstück *Francesca da Rimini* aufgeführt, und zwar nur mit mäßigem Erfolg. Bis zu unserem Jahrhundert wurden übrigens mehr als vierzig Musikstücke nur über dieses Motiv von Dante komponiert, die Liste der literarischen Bearbeitungen und bildnerischen Darstellungen füllt eine ganze Monographie.

Die charismatische Figur von Dante beschäftigte um die selbe Zeit auf eine sonderliche Art und Weise auch eine einsame Persönlichkeit der ungarischen Malerei, Lajos Gulácsy (1882–1932). Seine jugendliche Liebe zu Italien war schon ein Zeichen einer neuen künstlerischen Attitüde. Die ganze Persönlichkeit des zart gebauten, introvertierten Künstlers war eine Manifestation des Geistes des *Fin de siècle*, mit einer Neigung zu den wirklichen und imaginären Arten der Flucht. Der Einfluß von Arnold Böcklin, dessen Werke er bis dahin nur von Reproduktionen kannte, bewog ihn dazu, zwischen 1902 und 1905 mehrmals Rom und Florenz zu besuchen. Dies war der Anfang seiner „Zeitreisen“, die erst beim Ausbruch des ersten Weltkrieges von seiner Geisteskrankheit abgebrochen wurden. Seine in Italien entstandenen Bilder und Aufzeichnungen zeugen alle davon, daß er die Vergangenheit als eine ihm persönlich bekannte Welt betrachtete, die von ihm verinnerlicht und erlebt werden konnte. Wie schwer er sich in seiner wirklichen Umgebung zu Hause fühlen konnte, so natürlich fand er sich zuerst im Mittelalter, dann im Rokoko zurecht.

Die erste und schönste Erinnerung an die historische Pilgerfahrt ist die Zeichnung *Paolo und Francesca* aus dem Jahre 1903 (Abb. 3). Hier sind die Personen aus dem fünften Gesang von *Die Hölle* in ihrer irdischen Wirklichkeit zu sehen, im nunmehr unendlich gewordenen Moment ihres Lebens, wie sie sich aneinander schmiegen.

Dante hebt dieses Liebespaar, von ihm „zum Mitleid und zum Weinen“ erregt, aus der Schar der Unzüchtigen und Sünder aller Fleischesluste heraus. Die folgenden Jahrhunderte waren in der Tat bereit, die Stimme von Dantes dichterischer Sympathie zu empfangen. Die moralische Parabelartigkeit dieser durch und durch mittelalterlichen Geschichte wurde langsam zum Lob der körperlichen Liebe. In der Kunst des 19ten und 20ten Jahrhunderts wurde das Motiv Paolo und Francesca unzähligmal aufgearbeitet; nicht nur die alte Geschichte wurde in eine neue Form gehüllt, mit den Aufarbeitungen wurde auch Dante gewürdigt, der Dichter, dem man die Vorwegnahme des modernen Kultes der Leidenschaft zuschreiben konnte.

Auch die Figuren von Gulácsy sind miteinander durch Eros verbunden. Ihr Zusammensein, woran die von der Liebe zu einem Tode Geführten sich erinnern, „als zu gedenken an des Glückes Zeiten“, wird aber von der Ahnung ihrer Verdammung belastet. Die eine symbolische Kraft ausstrahlenden Figuren erscheinen demzufolge als Auserwählte, die ihr eigenes Schicksal tragen, erscheinen als andächtige Märtyrer der Liebe.

Zum mittelalterlichen Thema wählt Gulácsy eine Welt, deren Formen sanft auf das Mittelalter hinweisen. Die Landschaft, wo seine „gotisch“ gedehnten, vergeistigten Wesen sitzen, wird durch ein altes Stadtviertel abgeschlossen. Die verzeichneten Linien und die proportionellen Fehler deuten darauf hin, daß der Maler des 20ten Jahrhunderts sich bewußt an den Stil einer Epoche anpassen möchte, in der die Leute an Gott glaubten und fromm waren: das zur Sünde verleitende Buch könnte in Paolos Hand ganz verschwinden. Die Blume, die sich an Francescas Hände schmiegt, besitzt hier eine klare symbolische Bedeutung, auch wenn wir diese Bedeutung nicht voll erklären können. Als weiße Rose könnte diese Blume auch ein Hinweis auf Dantes *Paradies* und damit auf die Unschuld des Liebespaares sein.

Die ganze Auffassung des Bildes steht dem Geist der Präraffaeliten nahe. Gulácsy lernte ihre Kunst ebenfalls in Florenz kennen. Die Dante-Verehrung und die Vergöttlichung des Mittelalters verband Gulácsy mit ihnen. Gulácsy suchte aber im Mittelalter nicht bloß ein ästhetisches Vorbild, er hat sich vielmehr sogar bis zur Psychose mit dem Mittelalter identifiziert. Das Syndrom der Epochenverwechslung begleitete ihn auch später in seiner Heimat.

In seinen bekenntnishaften Reisenotizen erzählt er von einer im Traum gesehenen christlichen Kirche, die seine Mutter für ihn erbauen und einweihen ließ. Als Protestant spielte er oft mit dem Gedanken des Katholisierens, da er sich von der alten Tradition der prachtvollen Zeremonien und vom Reichtum der Liturgie angezogen fühlte. Er sehnte sich auch nach dem geheimnisvollen Leben der Kloster; er malte sich selbst auch als Mönch bekleidet. Er stellte auch Kreuzritter, Troubadouren und wie auch Don Quijote dar, indem er ihnen seine eigenen Gesichtszüge verlieh. Er wollte einmal an einer Vernissage als Hamlet verkleidet mit einem Säbel erscheinen; von einem Freund, einem Photographen, ließ er sich als Heiliger Ludwig verewigen, mit einem Kruzifix in der Hand, vor einem Marienbild kniend. Es gibt auch andere Beweise dafür, daß er Bilder sozusagen religiös verehrte. Ein mit ihm befreundeter Dichter erwähnt, daß er auch ein handbreites „Sposalizio“ malte, worüber er behauptete, daß es von Giotto's Hand stamme. Dieses Bild wurde mit einem Rosenkranz umflochten, vor dem Bild wurden Kerzen und Weihrauch angezündet, und er rieb das Bild mit seinen Händen, um es zu patinieren. Ebenso wurden von ihm Papierfetzen „sakralisiert“, an denen ihm gewidmete oder durch seine Werke inspirierte Zeilen von Dichtern standen. Mit diesen Papierfetzen hat er dann seine eigenen Bilder „geschmückt“.

Unter den kultisch verehrten Gegenständen hatte eine eigenhändig angefertigte Dante-Maske (Abb. 4) einen ausgezeichneten Platz. Laut dem Bericht eines zeitgenössischen Biographen von Gulácsy wurde diese Maske mit einem Lorbeerkranz geschmückt und mit einer fehlerhaften lateinischen Inschrift versehen. Hinter dieser Geste verbergen sich wahrscheinlich die unbewußten, tiefen Bedeutungsschichten eines „privaten Kultes“. Die Maske erscheint hier in der Rolle einer Reliquie. Die vom Kult umgebene Maske verwandelt sich sozusagen in einen Abdruck der Heiligkeit. Diese christliche Vorstellung knüpft sich an den noch älteren, mythischen Glauben an die Kraft der Verstorbenen, die in der Maske weiterleben und weiterwirken.

Die Anwesenheit der Maske und die wiederkehrende ritualische Bekränzung bedeutete für Gulácsy die ständige, lebendige Beziehung zu Dante. Wenn es wahr ist, daß auf einem den jungen Alighieri darstellenden Portrait (Abb. 5) auch seine eigenen Gesichtszüge erkennbar sind, kann hier nicht nur von einer ständigen Beziehung die Rede sein, sondern auch von einer Identifikation, vom Verschmelzen des Dante-Kultes und des Ich-Kultes. Dieser gehetzte, psychotisch wirkende Alighieri ist Gulácsy's heimliches Selbstportrait. Die von Giotto's Bild bekannte kräftige Nase und die markanten Gesichtszüge des Dichters sind mit Gulácsy's Haartracht und irrem Blick kontaminiert. Ein Maler aus dem 20sten Jahrhundert erkennt hier sich selbst auf seinem in die Tiefen der Hölle führenden Weg in der Gestalt des mittelalterlichen Sängers der Hölle.

Schließen wir die Reihe der Bilder mit Gemälden, auf denen nicht der Kulturheros dargestellt ist, sondern der sehnsüchtige Mensch, in einer auch von ihm erzählten Szene seines Lebens. Zwei Bilder stellen Dantes Begegnung mit Beatrice dar (Abb. 6 und 7). Die ideale Frauenfigur der *Vita Nuova* (Kap. III.) erscheint nur andeutungsweise unter ihren Gefährtinnen. Zu ihrer Reinheit und Sanftmut paßt aufgrund des Textes und der traditionellen Farbensymbolik auch das weiße Kleid, während der gewöhnliche rote Mantel des Dichters hier ein Symbol der brennenden Liebe ist. In den Gassen der gähnend leeren mittelalterlichen Stadt tauchen nur für einander unerreichbare Gestalten auf: der Maler verdeutlicht durch die schüchterne Geste des Mannes die ihn von ihrer Dame trennende hoffnungslose irdische Entfernung.

Das Heraufbeschwören von vergangenen historischen Epochen gehört zu den geheimnisvollsten Kapiteln der Kunst um die Jahrhundertwende. Für viele Künstler bedeutet das Zurückschmuggeln der Tradition in die Moderne ein Spiel, eine angenommene Rolle. Mit Gulácsy war von einem Künstler die Rede, für den diese Rolle anfangs eine Sendung bedeutete und letztendlich zu seinem Schicksal geworden war.

ADATTÁR

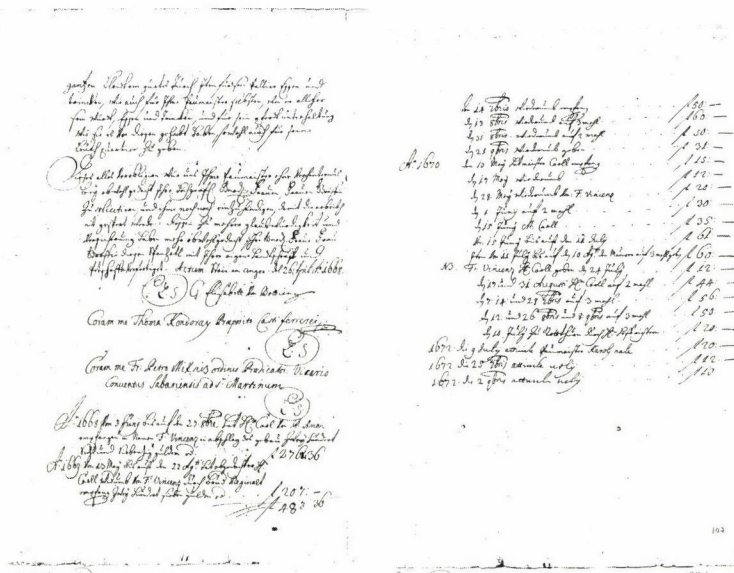
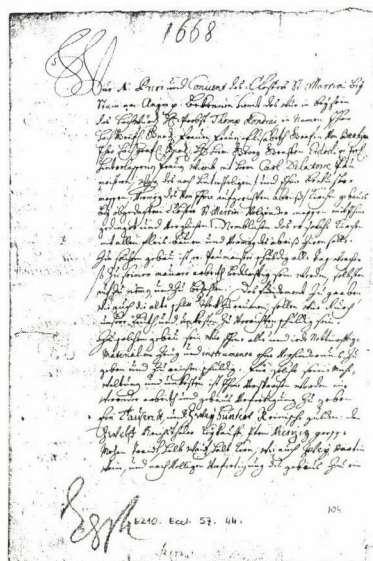
CARLO DELLA TORRE SZERZŐDÉSE A SZOMBATHELYI SZENT MÁRTON-TEPLOM ÉPÍTÉSÉRE

A középkori eredetű és többször bővített Szent Márton-templom a Szombathelytől keletre fekvő Szentmárton községben állt, a várostól a Gyöngyös patak választotta el. Írott forrás a 12. század elejétől említi.[1] Bár a szombathelyi várban is állt a vártemplom, és a város központjától meglehetősen távol esett, a középkorban a Szent Márton-templom volt Szombathely plébániatemploma, valószínűleg az itt született szent erős kultusza miatt. Az épület a 16. század végére siralmas állapotba került. Felújítása évtizedekig eltartott, előbb a város, majd a domonkos rend építi újjá. 1638-ban Draskovich György győri püspök a város tiltakozása ellenére átadja a templomot a Szombathelyre letelepedő domonkos rendnek, s a plébániát a vártemplomba helyezi át. A templom felszerelését a két templom között felosztják. A rendnek a szombathelyi az első újkori kolostora Magyarországon, s letelepedésükben nagy szerepet játszott gróf Batthyány Ádám és Sigismondo Ferrari bécsi egyetemi tanár. Batthyány Ádám, húga, Erzsébet és ennek férje, gróf Erdődy György egyaránt bőkezűen támogatták a rendházat. Adományaikkal lehetővé tették tizenkét rendtag eltartását, és ezzel a rendházat 1658-ban konventi rangra emelték.

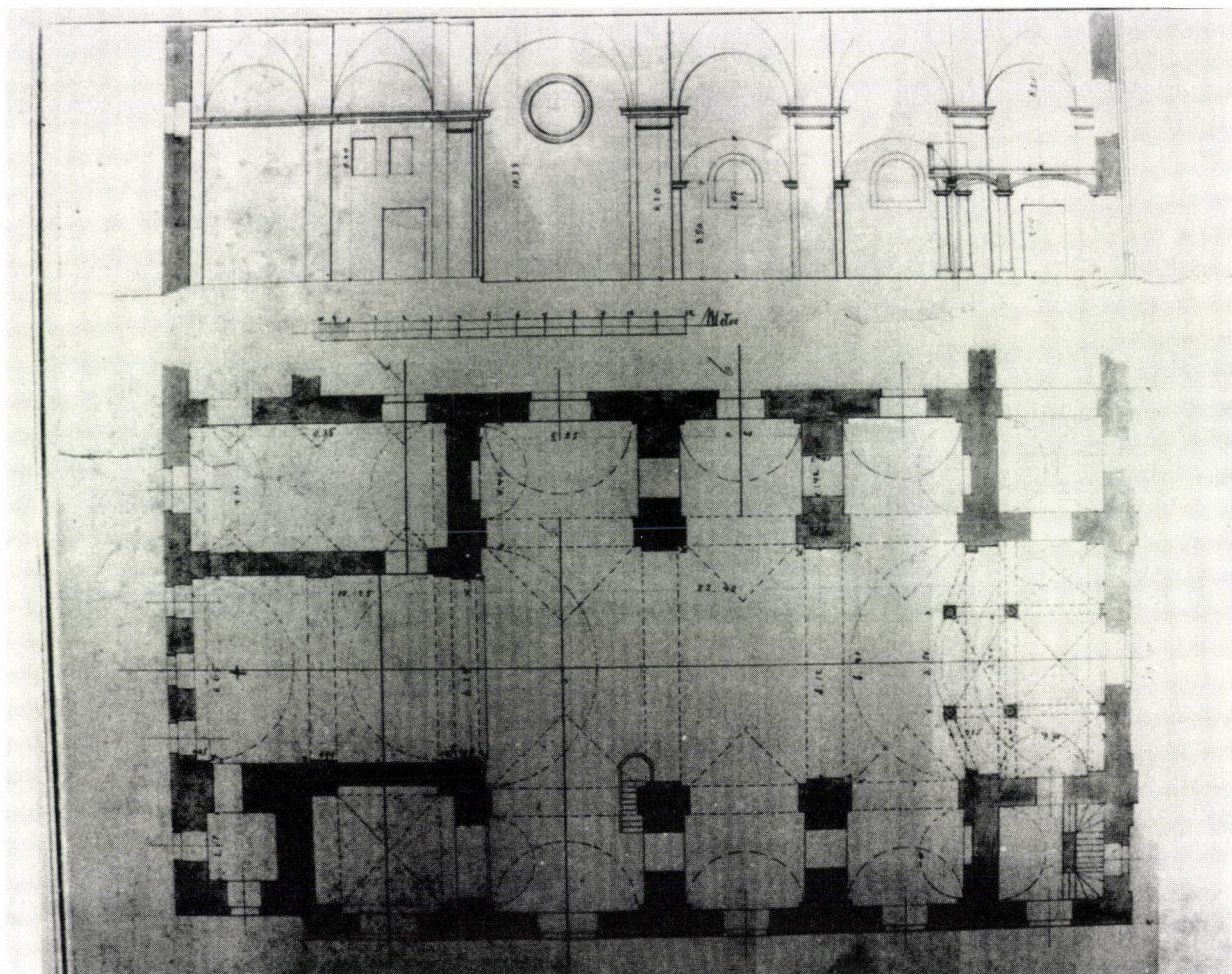
A rend megtelepedésével nagyarányú építőmunka kezdődik. Felépítik a szentély északi oldalán ma is álló tornyot, és a szentélyt átépítik. A megnövekedett igényekhez igazodva a domonkos konvent egy modern, háromhajós templom felépítését határozza el. Az újjáépí-

tést Batthyány Erzsébet grófnő adománya tette lehetővé, aki 1668. március 10-én kelt levelében vállalta az építési költségek fedezését. Carlo della Torre olasz építésszel ez év április 26-án kötött szerződést a templom felépítésére. Torre mester a Batthyányak építészje volt, Ádám gróf megbízásából épített több helyen: Rohoncon, Szalónakon, Csákánydoroszlón, Kőrmenden, Nemetújváron, Borostyánkőn.[2] Ádám halála (1659) után húga a bevált és jól ismert mestert bízta meg a szentmártoni templom építésével. Erzsébet asszony bátyja nyomdokaiba lépett alapítáisaival és kegyes adományaival; nemcsak a szombathelyi rendház fenntartásához és a templomépítéshez járult hozzá, hanem a szombathelyi ispotályt is támogatta, továbbá a domonkosok számára rendházat alapított Sopronban 1674-ben.[3]

1668-ban kezdődött meg a ma is álló háromhajós szombathelyi Szent Márton-templom felépítése. Szentélye kétszakaszos, északi oldalán a korábbi torony és a Szent Márton-kápolna kapott helyet, déli oldalán a sekrestye. A háromszakaszos főhajót fiókos dongaboltozatlat fedték, amely azonos magasságú keresztthajóval csatlakozik a szentélyhez. A nyugati fal előtt orgonakarzat épült. A templom főhomlokzatán ekkor csak egy bejárat volt. Az épület az itáliai eredetű kora barokk templomtípus egyszerű változata, átmenetet képez a kápolnasoros és a háromhajós alaprajzi megoldás között.[4] A templom jelenlegi berendezése a 18. század közepén készült, ekkor titulusát Szentháromságra változtatták.



1. Carlo della Torre német nyelvű szerződése 1668-ból. Magyar Országos Levéltár



2. A szombathelyi Szent Márton-templom felmérési rajza. Készítette Paul Schlopter 1898-ban.
Szombathely, Vas megyei Levéltár

Ez a templom állt egészen 1930-ig, amikor a hívek számához képest már kicsinek bizonyult. Wälder Gyula tervei szerint bővítették nyugati irányban; az orgonakarzatot és a főhomlokzatot lebontották, nyugaton a meglévővel azonos méretű kereszthajót iktattak be, majd a főhomlokzatot és az orgonakarzatot nyugat felé eltolva újra felépítették.

A most közlésre kerülő szerződés az Országos Levéltárban maradt meg német és olasz nyelven. Horváth Tibor Antal találta meg először, amint arról egy cédulája tanúskodik a MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének adattárában.[5] Horváth Tibor Antal rábukkant egy olasz nyelvű elszámolásra is a templom építési költségeiről az 1668–1672 közötti években.[6] Az elszámolást összevetve a szerződéssel, némi eltérést látunk a kettő között. A szerződésben nem szerepel az 1671. évi kifizetés, és 1670-ben eltérő összeg van feltüntetve (a számlán 395 forint, a szerződésen 415 forint). Az 1668., 1669. és 1672. évi kifizetés megegyezik a két iraton.

A szombathelyi Szent Márton-kolostor priorja és konventje Kondorai Tamás vasvári prépost[7] jelenlétében – aki gróf Batthyány Erzsébetet képviselte –, szerződést köt Carlo della Torre építőmesterrel a templom felépítésére a meglévő tervrajz alapján. Az építkezéshez a mesternek kell felvennie annyi munkást, amennyi kell a munkához, és neki kell őket kifizetni. A rendház köteles saját embereivel az alapokat kiásni és a régi törmeléket kitermelni. Az építkezéshez minden anyagot és eszközt akadály nélkül a mester rendelkezésére kell bocsátani. Fáradozásáért, kiadásaiért, a munka elvégzéséért 1200 rajnai gulden kifizetését ígérlik meg, továbbá 12 birodalmi tallért napi árfolyamon, 40 nagy mérő gabonát (fele búza, fele rozs), két startin bort. Az építkezés teljes befejezésekor kap egy rend ruhához való jó anyagot, továbbá a pallérjának és neki enni- és innivalót biztosítanak, a lovának ellátást, neki és embereinek szállást.

A szerződést saját aláírásával és pecsétjével megerősítette Batthyány Erzsébet, Kondorai Tamás és Miksicz Péter, a szentmártoni domonkos konvent vikáriusa 1668.

április 26-án.[8] A szerződéshez csatolták a kifizetett összegek listáját, ebből megtudhatjuk, hogy 1668-ban június 3-tól október 27-ig kifizettek Carlo mesternek 276 forint 36 krajcárt, 1669-ben 398 forintot, 1670-ben 415

forintot, 1672-ben 42 forintot, ami összesen 1131 forint 36 krajcárt tesz ki.

A szerződés szövegét német nyelven, betűhű átírásban közöljük.[9]

Wür N. Prior und Conuent des Closters St: Martini bey
Stain am Anger etc. bekennen hiemit das wür im beysein
des hochwürdig(en) H(erre)n. Probst Thomas Kondrai in Namen Ihro
hoch Gräfl(ichen): Gnad(en). frauen fraun Elisabeth Gräfin von Batthyan
Ihro hoch gräfl(ichen): Gnad(en) H(err)n. herrn Georg Graffen Erdödi seel(ig)
hinterlassenen fraun wittib mit herrn Carl Delatorre Pau
maistern, weg(en) des noch hinterstelligen
/und Ihme bewußter
massen. Vermög des von Ihme aufgerichteten abriß/
Kirchen gebäuts
bey obgedachten Closter St. Martin volgender massen mit Ihme
gedinget und verglichen: Nemblichen das er solche Kirchen
mit allen fleis bauen und vermög des Abriß Ziern solle.
Zu solchem gebäu ist er Paumaister schuldig alle Tagwercher
so zu seiner mauerr arbeit bedürfftig sein werden, selbsten
auf zu nemen und zu bezahlen. Das fundament zu graben
wie auch die alte schütt weck zu raumen, sollen wür durch
unsere Leüth, und unkosten zu verrichten schuldig sein.
Zu solchem gebäu sein wür Ihme alle und iede Nottürftige
Materialien Zeüg und instrumenta ohne Verhindernus zu
geben und zu raichen schuldig. für solche seine Mühe,
waltung und unkosten ist Ihme versprochen worden in
werrender arbeit und gebäus Verfertigung zu geben
Ein Tausendt, und zweiß Hundert Reinische gulden: dan
Zwelff Reichsthaler bey kauff, Item Vierzig grosse
Maßen traidt, halb waitz, halb korn, wie auch zwei stärtin
wein, und nach volligen Verfertigung des gebäus zu ein
gantzen Klaidt ein guetes Tuech: Item für sein pallier essen und
trinken, wie auch für Ihme Paumaister selbsten, wen er allher
sein würdt, essen und trincken, und für sein pferdt unterhaltung
wie sie es vor diesen gehabt haben, sowohl auch für seine
Leuth quartier zu geben.

Dieses alles verobligirn wür uns Ihme Paumaister ohne Verhinternus,
bey obwohlgedacht Ihro hochgräfl(ichen): Gnad(en): Frauen Frauen Gräffin
zu sollicitirn, und ihme noch noch einzuhändigen, damit die arbeit
nit gestert werde. Dessen zu mehrer glaubwürdigkeit und
vergleichung haben mehr obwohlgedacht Ihro Gnad(en) Fraue Frau
Graffin diesen mit Ihrer aigen handschrift und
petschaft verfertigt. Actum. Stain am Anger. des 26 April Ao. 1668.

L.S C: Elisabeth von Bottiany
Coram me Thoma Kondoray Praeposito Casti ferrerei
L.S
Coram me Fr: Petro Miksziz ordinis Praedicator: Vicario
Conuentus Sabariensis ad s. Martinum
L.S

A° 1668 von 3 Juny bis auf den 27: 8bre hat H(er)r Carl von P. Amon
empfangen in Namen F. Vincenz in abschlag des gebau zwey hundert sechs
und siebenzig gulden od(er) s. 276 kr. 36
A° 1669 von 13 May bis auff den 22 A(u)g(us):ti hat obgedachter H(er)r / Carll wied(er)umb von F. Vincenz durch
Brud(er) Reginalt empfang(en) zwey hundert sieben gulden od(er) 207:-

den 14 7bris wiederumb empfang(en) s. 50:-
den 13 8bris wiederumb auf 3 mahl s. 60:-
den 31 8bris wiederumb auf 2 mahl s. 50:-
den 22 9bris wiederumb geben s. 31:-
A° 1670 den 10 May hat maister Carll
empfang(en). s. 15:-
den 19 May wiederumb s. 12:-
den 28 May wiederumb von: F. Vincenz . . . s. 20:-
den 1 Juny auf 2 mahl s. 30:-
den 15 Juny M: Carll. s. 35:-
von 15 Juny bis auf den 11 July. s. 61:-
Item von 11 July bis auf den 10 A(u)g(us)ti den Maurer
auf 3 mahl geben s. 60:-

N3. Fr: Vincenz H(err)n Carll geben den 24 July . . s. 12:-
den 19 und 31 Augusti H(err)n Carll auf 2 mahl
. s. 44:-
den 9: 14: und 28 7bris auf 3 mahl s. 56:-
den 12: und 26 8bris und 8: 9bris auf 3 mahl. . s. 50:-
den 10: July zu Rotthurn durch H(err)n Hofrichtern
. s. 20:-
1672 die 9 July attunk Paumaister Karoly nak . . s. 20:-
1672 die 28 7bris attunk neký. s. 12:-
1672 die 2 9bris attunk neký s. 10:-

Zsámbéky Monika

JEGYZETEK

1 A korai oklevelekre vonatkozó adatokat lásd: *Tóth Endre–Zágorhi Czigány Balázs*: Források Savaria-Szombathely történetéhez a római kortól 1526-ig. *Acta Savariensia* 9. Szombathely 1994. A templom középkori építéstörténetét az új ásatási eredmények tükrében lásd: *Kiss Gábor–Tóth Endre*: A szombathelyi Szent Márton-templom régészeti kutatásának eredményei (1984–1991). *Vasi Szemle* 45. 1991, 385–394, 478; *Kiss Gábor–Tóth Endre*: A szombathelyi Szent Márton templom régészeti kutatása 1984–1992. Előzetes jelentés a feltárt 9–13. századi emlékekről. *Communicationes Archaeologicae Hungariae* 1993, 175–199.

2 A Batthyányak birtokain négy évtizedekig dolgozó építőmester munkáiról összefoglalás: *Koppány Tibor*: Carlo della Torre, a Batthyányak 17. századi építész. In: *Művészettörténet – Műemlékvédelem* 4. Tanulmányok Horler Miklós 70. születésnapjára. OMvH Budapest 1993, 399–354.

3 *Dr. Szalay János*: A soproni domonkos rendház alapítása. Olvassátok! Sopron, 1930. jún. 22.; Batthyány Erzsébetéről bővebben: *Zsámbéky Monika*: 17. századi sírkövek Szombathelyen. *Vasi Szemle* 44. 1990, 429–442.

4 *Koppány i. m.*

5 Régi jelzete: MOL. A Magyar Kamara Archívuma. *Miscellanea Ecclesiastica et Religiosa*. Fasc. 3. Jelenlegi jelzete: E 210 Ecclesiastica et religionaria 5. tétel 44. sz. A korábbi adatot közli *Koppány i. m.* 351, továbbá felsorolja a szombathelyi templom feltételezett tervezőire, Carlo della Torre és Bernardo

Ceresola személyére vonatkozó korábbi véleményeket: Horváth Tibor Antal szerint valószínűleg Torre; Harald Pricklernél a tervező B. Ceresola; Szilágyi István mindkét nevet említi.

6 MOL. Kam. Lymbus II. fasc. 8. és 10. *Kádár Zoltán–Horváth Tibor Antal–Géfin Gyula*: Szombathely. Budapest 1961, 163.

7 Kondoray Zala megyei birtokos nemesi családból származott, 1651-ben a győri egyházmegye küldte a Pázmáneumba. 1656 és 1684 között többször sárvári és csepregi plébános, 1666–1678 között sárvári prépost. 1686-ban lép be a domonkos rendbe, 1689-ig a szentmártoni konventben él. 1689. április 19-én a domonkosokat Kollonics Lipót bíboros és győri püspök megbízásából ő vezeti be a sárvári rendházba. 700 forintot érő öröklött Zala megyei birtokait 1686-ban örökös misealapítványként a szentmártoni konventre hagyja. *Horváth Tibor Antal*: A sárvári káptalan története. Kézirat. Vas megyei Levéltár, Horváth T. A. irathagyatéka, 2. doboz.; *Fehér Máttyás*: A hétszázados sárvári szent Domonkos-rendi kolostor története 1241–1941. Budapest 1942, 80.

8 Miksicz Péter horvát származású szerzetes, 1649-ben tett fogadalmat a pettaui zárdában. Hittudományi tanár, a szentmártoni rendháznak 1667–1668-ban főnöke. *Dr. Szalay János*: A szombathelyi Szent Domonkos-rendiek lelképásztori működése 1638–1938. Szombathely 1938, 59.

9 Köszönettel tartozom a szöveg elolvasásában nyújtott segítségért *dr. Kiss Máriának* és *dr. Szalai Lajosnak*.

A TÖRTÉNETI MAGYARORSZÁG KÁLVÁRIÁI AZ 1766–1785-ÖS KATONAI FELMÉRÉSEN

A magyarországi kálváriák leltározása a magyar építész- és művészettörténet-írás nagy adóssága. Már másutt szó volt arról, hogy ezzel a munkával korábban Michael Lehmann professzor próbálkozott megbirkózni. [1] Eredményei visszatekintve már elégtelenek egy teljesség igényével készülő összeállításhoz. Holott ez az igény újabban szélesebb kitekintésben is megfogalmazódott, elsősorban olasz kezdeményezésre.[2] Sajnos, nem ismerek olyan forrásokat, amelyek feltárásával e kérdés megnyugtatóan rendezhető. Az emlékek vallási tartalma miatt az első kézenfekvő gondolat a kánoni látogatások teljes körű átnézése volna. Tapasztalataim azonban azt mutatják, hogy e rendkívül pénz-, idő- és munkaiigényes vizsgálódás sem hozhat megbízható eredményt, hiszen számos esetben a vizitátor csak a hivatalos egyházi ténykedések számára fontos templomokkal, kápolnákkal, valamint azokkal az építményekkel, kismélekekkel fog-

lalkozott, amelyek alapítványi pénzeit az egyházközség kezelte. Más jellegű források más természetű nehézségeket vetnek fel. Így ennek az emlékcsoportnak a feldolgozása – a kutatások szinte mindegyikéhez hasonlóan – csak több forrásból, hosszú és szívós feltáró munkával végezhető el.

Egy szűkebb kutatási program keretében ellenőrzésként a II. József-kori első katonai felmérést vizsgáltam át.[3] E munka során számos meglepő felfedezésre jutottam, ami arra indított, hogy a teljes térképanyaggal foglalkozzam. A felmérés maga 1766–1785 (1782–1785) között készült és az akkori Magyarországot Erdély, a Temesi bánság és Horvát-Szlavónország nélkül tartalmazza. E területen mintegy kilencven kálváriát találtam.[4] A térkép természetéből következik, hogy a zárt város- és falterületekben álló kálváriákat gyakran nem ábrázolták, így értelemszerűen a jegyzékben sem szerepelnek, de ezek

többsége szerencsére más forrásokból ismert. A gyűjtés így elsősorban azokra a „jelentéktelen” emlékekre irányítja a figyelmet, amelyek egyedileg talán nem volnának fontosak, de az összkép – és természetesen az adott hely története – szempontjából mégis nélkülözhetetlenek, s amelyeket eddig a művészettörténet szinte teljesen figyelmen kívül hagyott. A vizsgálatból sok, későbbi állapotában ismert kálvária kezdeti kialakítására is fény derül, ezek elemzését azonban most mellőzöm.

A térképkészítés hosszú ideje alatt – az egységesség szándéka ellenére – a térképjelek sokat változtak, de az eltérő ábrázolásoknak a felmérő tisztelt különböző értékelésbeli felfogása is magyarázata lehet. Számolni kell továbbá azzal, hogy az ábrázolás a konkrét emléktől függetlenül bizonyos sémákat követett. Így messzemenő következtetések az összeállított jegyzékből önmagában nem vonhatók le. A kálváriajelenetek egy része mestereséges dombot vagy magaslatot érzékeltet. Ezeken a keresztek szárai legtöbbször az egy középpontban találkozó egyenesek irányát követik. A természetes magaslatokon általában egymással párhuzamos szárú kereszteket találunk. A stációs kálváriáknál az egészen pontos felvételek mellett csupán a jellegre utaló vázlatos jelöléseket is fel kell tételeznünk. Nem fogadható el kritika nélkül a stációk száma sem. Az ilyen eltérések a modern térképeken is fellelhetők, ami egy általános geodéziai, térképészeti szakmai gyakorlatra mutat. Néhány helyen a térképjelek olvasását a lap kopottsága vagy a terepet érzékeltető sötét alapú vonalkázás tette bizonytalanná. Más esetekben az azonosnak rajzolt jelek (stációk) nem voltak logikus kapcsolatba hozhatók egymással, ismét máskor a sorba rakott jelek eltérőek voltak, ami különböző kivitelre (pl. falazott vagy csak fa kereszttel jelzett stációkra) utalhat. Az ellenőrzés esetenként más korabeli forrásokkal való összehasonlással lesz lehetséges.

A jelzett bizonytalanságok ellenére az a véleményem, hogy az alábbi felsorolás kálváriáink barokk kori rétegének eddigi legteljesebb számbavétele, s mint ilyen, a további kutatáshoz nélkülözhetetlen.

Az egyes kálváriák az 1920 előtti magyar helységnevek betűrendjében következnek.[5] A feltüntetett adatok a sorszám után az alábbiak:

1. A település neve

1920 előtt (vármegye)

az első katonai felmérésen

mai helységneve és országjel[6] (magyaroknál megye is)

2. A térkép oszlop- és szelvény száma, amin a helység található (római és arab számok)

3. Az ábrázolt kálvária jellege

4. A kálváriával kapcsolatos felirat a térképen

5. A térképhez kapcsolódó országleírás kálváriára vonatkozó szövege

6. Megjegyzés (az emlék közelebbi helye stb.)

1. 1 Abony (Pest–Pilis–Solt–Kiskun vm.)

Nagy Abony

Abony (Pest m.) H

2 XVIII 12

3 négy stáció és egy kereszt

6 a település keleti szélén

2. 1 Andocs (Somogy vm.)

Andats

Andocs (Somogy m.) H

2 IX 23

3 háromkeresztes kálváriajelenet

6 a falutól délnyugatra

3. 1 Bács (Bács–Bodrog vm.)

Bacs

Bač YU

2 XV 39

3 háromkeresztes kálváriajelenet

6 a településtől keletre

4. 1 Bácsszentiván (Bács–Bodrog vm.)

Sz. Ivan Prigrig, St. Ivany Pryglovicz

Prigrevica Sveti Ivan YU

2 XIV 37

3 14 stáció és egy magaslaton kereszt

6 a településtől nyugatra

5. 1 Baja (Bács–Bodrog vm.)

Baja

Baja (Bács–Kiskun m) H

2 XIII 32

3 12 stáció és egy kápolna (?)

4 Calvariberg

6 a város délnyugati szélén kivezető út mentén

6. 1 Bár (Baranya vm.)

Baar

Bár (Baranya m.) H

2 XII 32

3 háromkeresztes kálváriajelenet

4 Calvarij

6 a falutól délnyugatra

7. 1 Barnag (Veszprém vm.)

Barna, Barnag

Barnag (Veszprém m.) H

2 VIII 19

3 háromkeresztes kálváriajelenet

6 a falutól északra

8. 1 Bátaszék (Tolna vm.)

Battaszék

Bátaszék (Tolna m.) H

2 XII 31

3 12 stáció, kápolna és remetelak (?)

4 Calvari B

5 ... eine starke Calvarie Capelle...

6 a településtől délnyugatra

9. 1 Besztercebánya (Zólyom vm.)

Neusohl, Besztercze Banija, Stav. Bistrica

Banská Bystrica SK

2 XIV 9

3 négy (esetleg öt) stáció és egy kápolna

5 Eine sehr kleine Waldung bey dem Calvariberg

6 a várostól délkeletre

10. 1 Boldogasszony (Moson vm.)

Markt Frauenkirch, Boldog Asszonij

Frauenkirchen A

2 V 9

3 2 +13 stáció és egy kápolna

6 a településtől északra, Gálos felé

11. 1 *Boróc* (Bács-Bodrog vm.)
Obrovác
Obrovac YU
2 XV 40
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól nyugatra
12. 1 *Budajenő* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Jeneő, Jenő
Budajenő (Pest m.) H
2 XIII 20
3 három-három stáció és egy kápolna (?)
6 a falutól északra
13. 1 *Budakeszi* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Budakeszi
Budakeszi (Pest m.) H
2 XIII 20
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délkeletre
14. 1 *Cegléd* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Markt Szegléd oder Czegled
Cegléd (Pest m.) H
2 XVII 23
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari Berg
5 Hat in Orte selbst eine Anhöhe den Calvaria Berg...
6 a település északkeleti határán
15. 1 *Döbrököz* (Tolna vm.)
Döbrökötz
Döbrököz (Tolna m.) H
2 X 27
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északnyugatra
16. 1 *Dunaföldvár* (Tolna vm.)
Markt Földvár
Dunaföldvár (Tolna m.) H
2 XIII 27
3 négy (?) stáció és háromkeresztes kálváriajelenet
6 a Duna mellett, a falutól délkeletre
17. 1 *Egbell* (Nyitra vm.)
Markt Egbel
Gbely SK
2 VI 3
3 háromkeresztes kálváriajelenet, kápolnák (?) és más épület
6 a településtől délre, útelágazásban
18. 1 *Eger* (Heves vm.)
Erlau, Eger, Agria
Eger (Heves m.) H
2 XIX 14
3 tíz stáció és háromkeresztes kálváriajelenet
6 a várostól nyugatra
19. 1 *Eperjes* (Sáros vm.)
Eperies, Preschow
Prešov SK
2 XXIII 6
3 11 stáció és két kápolna
4 Calvari Berg
6 a várostól délnyugatra
20. 1 *Felsőgalla* (Komárom vm.)
Ober Galla
Tatabánya (Komárom-Esztergom m.) H
2 XI 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
5 Wird von dem anliegenden Calvarieberg dominirt, und kann von selben die Gegend bis Totes übersehen werden, ... (Kesselberg)..
der am Fuss dieses Bergs laufende Steingraben ist ein sehr enger Pass zwischen dem Calveriberg und diesen Berg.
6 a falutól keletre a hegyben
21. 1 *Füllek* (Nógrád vm.)
Markt Füllek, Filakovo
Filákovo SK
2 XVII 13
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari Berg
6 a településtől délre
22. 1 *Garamszőlős* (Bars vm.)
Szőlős, Ribnik
Rybník SK
2 XII 12
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északnyugatra
23. 1 *Gesztete* (Gömör és Kishont vm.)
Gesztele, Geszticza
Hostice SK
2 XVIII 12
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra
24. 1 *Hatvan* (Heves vm.)
Hattvan
Hatvan (Heves m.) H
2 XVI 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a település keleti szélén
25. 1 *Hímesháza* (Baranya vm.)
Hímesháza
Hímesháza (Baranya m.) H
2 XII 32
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari b
6 a falutól délre
26. 1 *Homonna* (Zemplén vm.)
Markt Homenau, Humenne
Humenné SK
2 XXV 5
3 bekerített négyzetes mezőben kereszt
4 Calvari B
5 Der Calvariberg Dominirt das orth und das Thal..
6 a településtől nyugatra
27. 1 *Ikervár* (Vas vm.)
Mkt Ikervár
Ikervár (Vas m.) H
2 V 15
3 bekerített négyzetes mezőben háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra

28. 1 *Ipolyszécsényke* (Hont vm.)
Szézténke
Sečianky SK
2 XIV 15
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délre
29. 1 *Jakabfa* (Zala vm.)
Jakabfa
Szentjakabfa (Veszprém m.) H
2 VIII 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól kerelekre a mai Óbudavár felé vezető út mellett
30. 1 *Jánoshalma* (Bács-Bodrog vm.)
Jankovác
Jánoshalma (Bács-Kiskun m.)
2 XV 31
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a település nyugati szélén
31. 1 *Kassa* (Abaúj-Torna vm.)
Caschau, Kassa, Kosicze
Košice SK
2 XXIII 8
3 négy stáció, kápolna, remetelak (?)
4 Cal. B
6 a várostól nyugatra
32. 1 *Kislőd* (Veszprém vm.)
Kis Lőd
Kislőd (Veszprém m.) H
2 VIII 17
3 hét stáció és egy kápolna
6 a falu keleti szélén
33. 1 *Kisvezekény* (Bars vm.)
Maly Vozokány, Kis vezekény
Malé Vozokany SK
2 XI 12
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északkeletre
34. 1 *Komárom* (Komárom vm.)
Komárom oder Comorn
Komárno SK
2 X 15
3 hat stáció és egy kápolna
4 Calvari
6 a fallal kerített várostól nyugatra a Duna mentén
35. 1 *Körmöcbánya* (Bars vm.)
Körmöcz Bánya, Kremnitz
Kremnica SK
2 XIII 9
3 egy kereszt alakú épület (kápolna?)
4 Calvary
6 a várostól nyugatra
36. 1 *Kőszeg* (Vas vm.)
Stadt Güns, Ginsium, Köszöng
Kőszeg (Vas m.) H
2 III 6
4 Calvarien B.
- 5 Der Calverie berg hinter der Stadt domonirt selbe ganz, ...
6 a várostól északra
37. 1 *Kürt* (Komárom vm.)
Kürth
Strekov SK
2 XI 15
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari
6 a falutól keletre
38. 1 *Lad* (Somogy vm.)
Magyar et Némethlad
Lad (Somogy m.) H
2 VIII 26
3 öt stáció és a temetőben egy nagy kereszt
6 a falutól nyugatra a templomtól a temetőbe vezető út mentén
39. 1 *Lőcse* (Szepes vm.)
Leutschau, Lewotsse, Lötse
Levoča SK
2 XX 4
3 négy stáció, a hegyen bekerített mezőben épületek
6 a várostól északra a Marienbergre vezető úton
40. 1 *Magyarkanizsa* (Bács-Bodrog vm.)
Markfleck Kanisa
Kanjiža YU
2 VIII 32
3 hét stáció és dombon háromkeresztes kálváriajelenet
5 ... der Calvari Berg bey Kanisa Dominiren die gantze Gegend
6 a városból nyugatra kivezető út mentén
41. 1 *Makó* (Csanád vm.)
Mkt. Makó
Makó (Csongrád m.) H
2 XX 30
3 magaslaton kereszt alaprajzú épület, mellette kereszt
4 Calvari
6 a mezővárostól északra
42. 1 *Márianosztra* (Hont vm.)
Nosztre
Márianosztra (Pest m.) H
2 XIII 17
3 dombon kereszt alaprajzú épület
4 Calvari
6 a falutól keletre
43. 1 *Máriatölgyes* (Trencsén vm.)
Markt Dubnicza, Dubnicz
Dubnica nad Váhom SK
2 X 4
3 négy-négy stáció és egy bekerített (?) templom
4 Calvari B
6 a településtől keletre
44. 1 *Máriavölgy* (Pozsony vm.)
Maria Thal, Wallis Mariana, Marianky
Marianka SK

- 2 VI 7
3 öt vagy hat kápolna és a kútkápolna
5 Das kloster, die Kirche, Capelle und die zum Kloster gehörige Meyerhöfe und Würthshaus sind von Stein solide erbaut, das Kloster ist mit einem hohen Mauer umgeben.
6 a falun kívül, a pálos kolostoregyüttesben
45. 1 *Mélykút* (Bács-Bodrog vm.)
Mélykuth
Mélykút (Bács-Kiskun m.) H
2 XV 32
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északnyugatra
46. 1 *Mogyoród* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Mogyoród
Mogyoród (Pest m.) H
2 XV 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délre
47. 1 *Nagyatád* (Somogy vm.)
Nagy Attat
Nagyatád (Somogy m.) H
2 VII 25
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a településből nyugat felé kivezető út mentén
48. 1 *Nagybaracska* (Bács-Bodrog vm.)
Baracska
Nagybaracska (Bács-Kiskun m.) H
2 XIII 33
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól keletre
49. 1 *Nagyfalva* (Vas vm.)
Moglsdorf oder Nagyfalva
Mogersdorf A
2 II 9
3 négy stáció és egy kápolna
4 Calvari b. oder Tabor B. Capelle
5 Calvari Kirch zur Zeit der Schlacht Tabor
6 Nagyfalva és Olaszfalu között, Szentgotthárdtól nyugatra
50. 1 *Nagyhárságy* (Somogy vm.)
Harsad, Harshagy
Somogyhárságy (Baranya m.) H
2 VIII 26
3 tíz stáció és egy elkerített mezőben háromkeresztes kálváriajelenet
6 a faluból nyugat felé kivezető út mentén
51. 1 *Nagykanizsa* (Zala vm.)
Nagy Kanischa
Nagykanizsa (Zala m.) H
2 V 21
3 kilenc stáció és egy kápolna
6 a várostól északra, a Palin felé vezető út mentén
52. 1 *Nagyszombat* (Pozsony vm.)
Tyrnau Ung: Nagy Szombath
Trnava SK
2 VIII 6
3 négy stáció (esetleg a város keleti oldalán lévők is beszámíthatók)
6 a városból Modersdorfba vezető út mentén
53. 1 *Nemesmilitics* (Bács-Bodrog vm.)
Nemes Milidicz vel Militits
Svetozar Miletic YU
2 XIV 35
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra
54. 1 *Nemesvid* (Somogy vm.)
Vid
Nemesvid (Somogy m.) H
2 VI 23
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délkeletre a Tapsonyba vivő út mentén
55. 1 *Németbóly* (Baranya vm.)
Mrkt Bóly
Bóly (Baranya m.) H
2 XII 33
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari B
5 Der von Calvariaberg herfließende Bach ist ohnbedeutend
6 a településtől északra
56. 1 *Németmokra* (Máramaros vm.)
Deutsch Mokra
Komszomolszk U
2 XXXIII 4
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól keletre
57. 1 *Nyitra* (Nyitra vm.)
Stadt Nitra, Neutra
Nitra SK
2 X 10
3 hét stáció és egy kápolna
4 Calvari B
6 a várostól délkeletre, a Frauenberg mellett
58. 1 *Palánka* (Bács-Bodrog vm.)
Palanka
Bačka Palanka YU
2 XV 41
3 háromkeresztes kálváriajelenet négyzetes mezőben
6 a várostól északnyugatra
59. 1 *Pápa* (Veszprém vm.)
Pápa
Pápa (Veszprém m.) H
2 VII 15
3 építmény és stációk (?)
4 Kalvaria
6 a várostól északra, mai helyén
60. 1 *Parád* (Heves vm.)
Parad
Parád (Heves m.) H
2 XVIII 15
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra
61. 1 *Piliscsaba* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Csaba
Piliscsaba (Pest m.) H
2 XIII 19

- 3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északnyugatra
62. 1 *Pinkafő* (Vas vm.)
Markt Pinkafeld
Pinkafeld A
2 I 1
3 14 stáció, építmény és kápolna
5 Der Calvari Berg dominirt die östliche Berge
6 a településtől délre
63. 1 *Pozsony* (Pozsony vm.)
Presburg, Stadt Posony
Bratislava SK
2 VI 8
3 kereszt alakú épület (kápolna)
4 Calvari B
6 a várostól északra
64. 1 *Selmecbánya* (Hont vm.)
Schemnitz, Selmetz Bánya, Stiawnicza
Banská Štiavnica SK
2 XIII 11
3 a hegyen egy kereszt- és egy u alakú épület
4 Calvari
5 ... hat eine solide Kirch auf dem Calvari berg
6 a várostól keletre
65. 1 *Somberek* (Baranya vm.)
Somberek
Somberek (Baranya m.) H
2 XII 32
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari
6 a falutól keletre
66. 1 *Sümeg* (Zala vm.)
Markt Sümegh
Sümeg (Veszprém m.) H
2 VI 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet és egy kápolna
6 a településtől keletre
67. 1 *Süttő* (Esztergom vm.)
Süttő
Süttő (Komárom-Esztergom m.) H
2 XI 17
3 hat stáció, egy kápolna (?) és egy másik épület
6 a falutól délnyugatra
68. 1 *Szeged* (Csongrád vm.)
Szegedin
Szeged (Csongrád m.) H
2 XVIII 30–31
3 hat stáció, háromkeresztes kálváriajelenet, két további épület
6 a város nyugati részén a Palánk melletti szőlőkben
69. 1 *Szekszárd* (Tolna vm.)
Markt Szekszárd
Szekszárd (Tolna m.) H
2 XII 30
3 kápolna
4 Calvari B
5 Die höchsten Weingebürg sind...Calvari...
6 a várostól nyugatra lévő dombon
70. 1 *Szekszárd* (Tolna vm.)
Markt Szekszárd
Szekszárd (Tolna m.) H
2 XII 30
3 1+9+1 (?) stáció, kápolna és más épületek
4 Maria brün
5 Außer der Orth eine kleine Capelle auf einer Anhöhe, Maria Brünl gegannt
6 a városból nyugatra, a mai Remetekápolnához vezető út mentén
71. 1 *Széleskut* (Pozsony vm.)
Szołosnicza, Szeleskuth
Solosnica SK
2 VI 5
3 öt-öt stáció és egy kápolna bekerített területen
6 a falutól északkeletre
72. 1 *Szentgyörgy* (Pozsony vm.)
Stadt St. Georgen, Sw. Juro, Szt. György
Jur pri Bratislave SK
2 VI 7
3 kápolna és egy másik épület
4 Calvari Berg, Einsiedeleij
6 a várostól délnyugatra, a pozsonyi országút mellett
73. 1 *Szombathely* (Vas vm.)
Sabaria oder Steinamanger ung, Szombathelj
Szombathely (Vas m.) H
2 III 7
3 négy stáció és kápolna
4 Calvari Capelle
6 a várostól nyugatra, Óperinten túl
74. 1 *Szőlősgyőrök* (Somogy vm.)
Szőlős-Giörek
Szőlősgyőrök (Somogy m.) H
2 VIII 21
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délre
75. 1 *Taksony* (Pest–Pilis–Solt–Kiskun vm.)
Taks, Taksony
Taksony (Pest m.) H
2 XIV 22
3 háromkeresztes kálváriajelenet és egy épület
6 a falutól északkeletre, a Duna mellett
76. 1 *Tardos* (Komárom vm.)
Tardos
Tardos (Komárom–Esztergom m.) H
2 XI 18
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra a hegyoldalban
77. 1 *Tarján* (Komárom vm.)
Tarján
Tarján (Komárom–Esztergom m.) H
2 XII 18
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északnyugatra
78. 1 *Tata* (Komárom vm.)
Markt Dotis oder Tata
Tata (Komárom–Esztergom m.) H

- 2 XI 18
5 Von dem hinter dem Markt befindlichen
Calvarieberg übersieht mann den Markt und
die umliegende Gegend
79. 1 *Tobaj* (Vas vm.)
Dobaij
Tobaj A
2 II 8
3 hét stáció és egy kápolna (?)
4 Calwaria hegy
6 a falutól nyugatra, Nyúlfalu felé
80. 1 *Topolya* (Bács–Bodrog vm.)
Topola
Backa Topola YU
2 XVI 36
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falu és a temető között
81. 1 *Vác* (Pest–Pilis–Solt–Kiskun vm.)
Waitzen ung. Vátz vel Vazov
Vác (Pest m.) H
2 XIV 18
3 nyolc (?) stáció és más épületek
6 a várostól délre a Hétkápolnánál
82. 1 *Városlőd* (Veszprém vm.)
Város Lőd
Városlőd (Veszprém m.) H
2 VIII 17
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól délre
83. 1 *Vaskút* (Bács–Bodrog vm.)
Waskutti
Vaskút (Bács–Kiskun m.) H
2 XIII 33
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól északra
84. 1 *Vép* (Vas vm.)
Weppendorf Ungar. Vép
Vép (Vas m.) H
2 IV 8
3 téglalap alakú elkerített terület
4 Calvari
6 a falutól északnyugatra
85. 1 *Veszprémfajsz* (Veszprém vm.)
Faisz
Veszprémfajsz (Veszprém m.) H
2 IX 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
4 Calvari b
6 a falutól délre
86. 1 *Vörösmart* (Baranya vm.)
Vörös Martin, Mártony, Velika Koponija
Zmajevac HR
2 XIII 36
3 16 stációval (?) közrefogott mezőben
kálváriajelenet
6 a falutól délnyugatra
87. 1 *Vöröstó* (Veszprém vm.)
Vörös Tő
Vöröstó (Veszprém m.) H
2 VIII 19
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a falutól keletre
88. 1 *Zalaegerszeg* (Zala vm.)
Markt Szála Egerszeg
Zalaegerszeg (Zala m.) H
2 IV 12
3 kápolna
4 Calvaria
6 a várostól délre
89. 1 *Zniovárálja* (Túróc vm.)
Znio Wáralija vel Kloster Kühhorn
Kláštór pod Znievom SK
2 XIII 7
3 elliptikus mezőben (kerítés?) kápolna
4 Calvari
6 a falutól délre fekvő hegyen
90. 1 *Zombor* (Bács–Bodrog vm.)
Stadt Zombor
Sombor YU
2 XIV 36
3 háromkeresztes kálváriajelenet
6 a város nyugati szélén

Szilágyi István

JEGYZETEK

1 Szilágyi, István: Der Stand der Kalvarienforschung in Ungarn. In: Festschrift für Dieter Korell in Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeitern und Freunden herausgegeben von Hermann Maurer I. Band. Mannus Jahresband LIII. Bonn 1987, 39–45.

2 Nemzetközi szeminárium Varallóban (Olaszország), 1996. április 17–19., amin elindították az európai szent hegyek, kálváriák és vallási együttesek számbavételét (*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*).

3 Hadtörténeti Intézet és Múzeum, Budapest. Térképtár Original Aufnahmkarte von Ungarn, B IX. a 1116. A hozzá tartozó országleírás: Militärische Beschreibung von Hungarn (gépiratos, nem teljes másolat).

4 Nem vettem fel a jegyzékbe azokat a helyeket, amelyeknél önmagából a térképből nem egyértelmű, hogy a jelek valamilyen kálváriára utalnak, illetve ahol bármilyen jelet nem tesz egyértelművé felirat. Ezek:

Felsőbánya/Baia Spire (R) Coll. XXXIII Sect. 10

Felsőtárkány (H) Coll. XIX Sect. 14

Jászapáti (H) Coll. XVIII Sect. 19

Jókút/Kuty (SK) Coll. V. Sect. 1

Nahács/Nahác (SK) Coll. VIII Sect. 4

Kékkő/Modry Kamen (SK) Coll. XV Sect. 13

Nova (H) Coll. IV Sect. 13

Szentandrás/Nemesszentandrás (H) Coll. V Sect. 19

Szepesvárálja/Spišské Podhradie (SK) Coll. XXI Sect. 5

Ungvár/Uzsgorod (U) Coll. XXVII Sect. 6

Vác (Kosdi u. mellett) (H) Coll. XIV Sect. 18

Vágbeszterce/Považská Bystrica (SK) Coll. XI Sect. 4

Závod (H) Coll. XI Sect. 29

Kihagytam azokat a helységeket is, amelyeken ma ismert kálvária található, de ahol ezeknek csupán valamilyen csírája (pl. egy kereszt) állt csak a térképkészítés idején. Ilyenek:
Gyula (H) Coll. XXIII Sect. 27
Karcag (H) Coll. XXII Sect. 21
Óthalom/Glogovatz/Vladimirescu (R) Coll. XXIV Sect. 31
Rozsnyó/Rožnava (SK) Coll. XX Sect. 7
Szokolca/Skalica (SK) Coll. VI Sect. 2

5 Az azonosításhoz elsősorban a Magyar neve? Határokon túli helységnév-szótár. Összeállította és a bevezetést írta *Sebők László* h. n. (Budapest), 1990 című kötetet és különböző helységnévtárakat használtam fel.

6 Országjelölésül a közlekedésben elfogadott jeleket alkalmaztam: A = Ausztria, H = Magyarország, HR = Horvátország, R = Románia, SK = Szlovákia, U = Ukrajna, YU = Jugoszlávia

A DEBRECENI ASZTALOSOK BIZONYSÁGLEVELEI

Inaséveinek leszolgálása és felszabadítása után a céhbeli mesterlegény egy igazoló iratot, ún. tanulólevelet[1] vitt magával vándorútjára. Az idegen városban, az őt fogadó céhnél bemutatva e levelet, munkába állhatott valamelyik ottani mesternél. Ha továbbvándorolt, munkában eltöltött idejének igazolására újabb tanulólevéllel folytatta útját. A tanulólevél a legény tulajdonát képezte, vándorlása befejeztekor munkaviszonyainak száma szerint több ilyen tanulólevéllel is rendelkezhetett. Az előírásához, illetve uralkodó szokáshoz természetesen a debreceni asztaloscéh is tartotta magát. 1620 évi privilegiumlevelük „Negyedik Regulája” így ír erről: „Hogy ha valamely orszagból avagy Varosból Asztalos légény közikben jüvén bé akaria magat adni. Az Czéh Mestér tartozzék az Mestéréket öszvé gyuiteni és affélé ...Mestér Legénytül az tanuló lévelét élé kérni, ha penigh élő ném adhatná ugy téhat az Czéh azt semmiképpén bé ne vegye...”. Az 1752-ből való céhszabály-tervezet „III. Articulus”-a szerint is, a legénynek vándorlása közben igazolnia kellett mesterséget tanuló voltát: „Ha valamely Mester Legény, akár itt való, akár idegen légyen az ... megkívántatik hogy három Esztendei Vándorlott Mester Legény légyen, az nem olyan pedig, aki vagy heverésben vagy paraszti dologban töltötte idejét azon három esztendőök alatt, hanem legalábbis három kulcsos vagyis királyi városokban czéhbéli becsülletes Mester embernél... Ez meg lévén (tartozik) a Mesterség tanuló és Nemzetség leveleit a b. Czéhnek elő mutatni...” A tanulólevél tartalmazta a legény „nemzetségét” (származását), továbbá igazolta mesterségbeli tanulmányait. A legény tanulólevél nélkül nem kapott munkát, vándorlásának igazolása nélkül nem bocsátották remeklésre.

A 18. században nyomdai úton előállított tanulólevél, a *Kundschaft*, meghatározott szövegű okmány volt, melyet a céh pecsétjével és a céhmester saját kezű aláírásával hitelesített. A *Kundschaft*, az egységes, szabványos tanulólevél a visszaélések megállítására nyert bevezetést. Az előrenyomatott űrlapra beírták a legény nevét, származási helyét, életkorát (itt sok pontatlanság előfordulhatott), természetét, hajszínét, s a céh igazolta a munkában eltöltött évek, hónapok vagy hetek számát. 1740-től elszórtan, 1770-től egyre gyakrabban városképpel díszítették a *Kundschaft*okat. A vedútát bordűr keretezte, ezenkívül mesterségjelvények, címerek és változatos díszítmények ékesítették.[2]

Debrecenben kezdetben a mesterség-tanuló leveleket kézzel írták, vagy egyszerű, díszítetlen, nyomtatott szövegű űrlapot használtak. Ilyenek az asztaloscéh-iratok között nem maradtak fenn, de számos erre vonatkozó adatot ismerünk az 1760-as és 70-es évektől kezdve. Pl.: „Hollósinak adtunk Tanuló levelet 3.60” (1764), vagy „A

tanuló levélért fizetett Német János” (1777).[3]. Ezek szerint a tanulólevélért a legénynek fizetnie kellett.

Ebben az időben Európa városaiból Debrecenbe jövő asztaloslegények magatartásuk és munkájuk igazolására egyre gyakrabban városképpel díszített *Kundschaft*okat, bizonysgleveleket hoztak magukkal. Debrecen asztalos céhe nem kívánt elmaradni szokásokban és külsőségeiben más városok asztaloscéheitől. A céh vezetősége 1785-ban lépett kapcsolatba a volt kollégiumi rézmetsző diákkal, Kabai Mihállyal és megrendelte nála a városuk látképével díszített tanulólevél, a *Kundschaft* részlemezét. Mintaként a zürichi asztalos és puskaműves céh *Kundschaft*ját adták át Kabainak és a nyersanyagról is a céh gondoskodott. A munkálatokra vonatkozó adatok az asztaloscéh feljegyzései közt: „1785 May 31. Kabai Mihály Mechanikusnak a N. Cz. munkájáért fizettünk 5.16”.[4]. 1787. szeptember 26-án: „Kabai Uramnak a *Kundschaft* nyomtatásához posztót vettünk 1.50”.[5] Az 1787. év végén vagy 1788. év elején elkészült munkával azonban a debreceni céhmesterek nem voltak megelégedve. Az asztalosmesterek megbírálták a munkát és a Kabai által kért 32 formális arany honoráriumot is sokallták érte. Állították, hogy a *Kundschaft* nyomába sem lép az „abriz”-nek (Abriss), sem a mintául Kabainak átadott zürichi eredetinek, csupán műkedvelő alkotás, s végül is 17 aranyat lettek volna hajlandók fizetni érte. A gyűlésen azt jelentették be a céhmesterek, hogy a rézmetsző deák nem enged és a magisztrátus elé akarja vinni az ügyet. Király Ferenc és Molnár Mihály céhmesterek ekkor elhatározták, hogy a budai asztaloscéhhez fordulnak azzal a kéréssel, hogy Kabai munkájáról az ottani „Kupferstecher”-től szerezzenek be szakvéleményt, „opinio”-t és „testimoniumot” is kérjenek tőle. Amint alább következik, levelüket 1788. március 26-án az inkriminált Kabai-féle rézmetszet levonatának hátoldálára írták, s ugyanezen érkezett meg a válasz „a Consilium asztalossától”, Patay Ferenc budai asztalos céhmestertől 1788. április 2-án. Íme a debreceni levél szövege:

„Bizodalmas Nagy Jó Uram! Kedves Barátom Uram!

Itten Debretzenben, imé ezen Kunsaft Kufferjét a B.N. Asztalos Czéh egy Naturálistával ki metztettette, igaz hogy korántsem úgy vagyon, mint a millyen formát adtunk eleibe: mert a B. Czéh, adott eleibe egyet, az az a Tigurumit, de annyira vagyon tőle mint az ég a földtől: azomba, minthogy ő soha sem dolgozott többet effélét, reménylem hogy sokba is került néki mint az ilyen dologhoz nem tudó Embernek és próbálatlannak: olly nagy summa pénzt kíván a B. Czéhtől, hogy minden Emberek irtóznak belé: minekokáért kedves Barátom Uram a B. Czéhnek további Szolgálattyaért, méltosztason ezen Ki nyomtatott Kunsaftal, a budai Kufferstékkerhez el-menni, és nékie meg mutatni, olly véggel,



1. A debreceni asztaloscéh bizonyáglevelve. Kabai Mihály, 1788. Debrecen, Hajdú-Bihar Megyei Levéltár

hogyan mondja meg a maga opinióját, mennyiért metztette volna ki, és már mit érdemelne ez a mi Naturalistánk, mert minthogy meg nem alkudhatunk véle, kéntelenítetünk a Maghistratus eleibe folyamodni, és ott igazodni el dolgunkat: nagyon szükséges pedig ez az opinio, és ha czitáltatunk a T.N. Tanács eleibe azzal az opinióval ötöt meg győzzük. Hogyha pedig valamit kíván a Budai Kufferstékker, ne sajnálja meg fizetni Kedves Barátom Uram nékie, mert Imre János Uram Pestre fel menvén mindenekről eleget tézen a minthogy itten magára vállalta, és örömet tselekszi a Czéhért: különös papírosra kérjen pedig az Ur tőle írást a melybe opinióját adja, hogy azt mutathassuk testimoniumnak. Kérem pedig az Urat hogy minél hamarább, és leg első Postán tudossittson bennünket, a Testimoniumot is belé tévén a levélbe, mert a dolognak késni nem lehet, és iterato most is azon kérem, hogy cito citius citissime: még ez is hozzá járul hogy a réz is a Czéhé volt, csupán csak a munkája mit ér, hallatlan a mit kíván, ugyanis 32. formalis Aranyakat kér, holott a Czéh többet nem akar fizetni 17. aranyoknál és már annyit ígért még pedig ezt is törvény előtt ígerte, de a Törvény után lássa mit fog nyerni: mert

a Czéh a Törvényen túl tseledni éppen semmivel sem köteles, de semmit sem akar engedni. 32 aranyokból, pedig a munka „ingyen” sem olyan a millyen az abriz. továbbá favorabiliter állandóul maradván vagyunk Kedves Jó-Akaró Barátunk Urunknak Kész jó-akarójok

Király Ferencz és Mólnár Mihály
Czéh Mesterek, és az egész Czéh közönségesen
26ta Marty - 788.
Irtam Czéh gyűléskor Debrben.”

Budáról a válasz csakugyan „cito citissime” alábbiak szerint érkezett meg:

„Kedves drága Jó akaró Barátim !

A melj orába ezen Kundschafton és Kundsaftról írott Levelöket vettem, mindjárt azon orába kívánságoknak akartam eleget tenni, el menvén azért az ide való Kupfer Stekerhez mutattam nekie mind az Originalist (:melj magamnál is meg vagyok:) mind az Copiat, kérdvén, hogy mennyiért metzené az Originalis Szerént a maga rezére Szépen ki, melly első kérésemre kívánt 30 Rhénes forintokat és mivel tovább is az igen szépen való ki



2. A zürichi asztalos- és puskaművescéh bizonyítványlevele. 1764. Mainz, Stopp-gyűjtemény

dólgozására kényszerítettem kért 35. forintokat, a melyekért is ami ide való Czéhünknek a Kundschaftját metztette: mutatván végtére ezen Debreteni Kabai Uram által készült Copiat is (:mellynek is nagyon kár hogy az Originális Szerént ki nem dólgozódott:) el beszélvén ezen munkáért tsudálkozásraméltó kívánságát nagy affectussal mondotta, hogy ha már annyit a mennyit adnectált Fassiojába is, keze írásával bizonyít, munkájáért nyér, azaz 40 Rhénes forintokat, tehát igen szépen kell lenni nékide: a kinek is munkái között ezen adnectált nyomtatott admonitiokat latván, kívántam munkájával is Jó Barátom Uraiméknak kedveskedni. a midőn magamat további Szeretetekben ajánlott maradok Kedves drága Jó akaró Barátom Uraiméknak

igaz Jó akarója
Patay Ferentz mpo
Polgári Asztalos

Budán die 2da Aprilis 1788."

„Vettem ezt a levelet 7a Aprl 1788 Patay Urtól a Consilium Asztalossától."

A debreceni asztaloscéh ezután rendezte tartozását – „1788. 1. July A Budai betű metszőnek a Testimoniumért

fizettünk 1.20"[6] – és végül megegyezett Kabaival is, az ügyet nem kellett a magisztrátus elé vinni: „1790. 8. Oct. Mechanicus Kabai Mihály Úr megalkudtunk Ó kegyelmével 20 forint aranyokban – 90 Rforba ... és így a Kundschaft nyomtató Tábláért s ahhoz tartozókért senkinek a N. Czéh semmi praetentioja nintsen.”[7]

Ilyen vihart kavart a maga idejében az a rézmetszet és lenyomata, amely Debrecen város első ismert látképét őrizte meg számunkra (1. kép). Az irodalom korábban főleg topográfiai szempontból vizsgálta, a Kundschaftnak kizárólag látképes fejlécét mutatván be. Zoltai Lajos [8] a metszetet mint értékes helytörténeti dokumentumot, az elpusztult monumentális gótikus stílusú kéttornyú Szent András-templom hiteles ábrázolásaként mutatja be. Herpay Gábor [9] 1916/17 évi jelentésében számol be a múzeum gyarapodásáról. Ekkor ajándékozták a Képzőművészeti Tárnak „a debreceni asztaloscéh megbízásából Kabai Mihály által 1788-ban 32 formális aranyért készített rézmetszet eredeti lenyomatát, a város látképével”. A lenyomatot akkor be is leltározták. Nagy Sándor [10] Kabai Mihály tógátus diákról feljegyzi, hogy az 1772-ben subscribált és hogy ő készítette 1788-ban a debreceni



3. A debreceni asztaloscéh bizonyáglevelé. Kiss Sámuel, 1818. május 25.
Bécs, Tischlerinnung

asztalos céh számára a „szabaduló levél fejdíszének szép rajzát”. Balogh István 1958-ban [11] könyvének nyolcadik képen a vedutá egy kinagyított részletét, a Szent András-templom nyugati oldalát, a tizenharmadik képen Debrecen látképét közli. Végül Tóth Béla [12] 1976-ban írja: „1788-ban elkészült az első világi tárgyú metszet is Debrecenben, szintén egy volt diák, Kabai Mihály munkája. Kabai 1769-ben iratkozott be a tógátusok közé. Ez a metszet a debreceni asztalos céh szabaduló leveléhez készült és különösen azért becses, mert ezen maradt ránk Debrecen első látképe.” A képaláírásban megjegyzi: „Eredetije a Déri Múzeumban. Ezidő szerint nem található”.

A Kabai Mihály rézmetszetével készített bizonyáglevel (Kundschaft) azért nem volt fellelhető a Déri Múzeumban, mert az, a céhes iratanyag átadásakor, 1952/53-ban a Múzeum gyűjteményéből átkerült a Debreceni Állami Levéltárba, ahol annak jelenlegi jogutódja, a Hajdú-Bihar Megyei Levéltár állagában IX.2./5. jelzet alatt található. Külső borítóján őrzí a Déri Múzeum 1917. évi beletárolásának szövegét és számát.[13]

Egy *Kundschaft*nak azonban a városkép megörökítésén túl még sokféle, differenciált mondanivalója van. Bepil-

lantást enged a heraldika, a pecsét, a szimbolika és ornamentika világába és fontos dokumentuma a kézművestörténetnek is. A Kabai Mihály metszette Kundschaft a debreceni asztaloscéh történetének fontos emléke. Dokumentuma a céhdemokráciának is, hiszen az asztalosmesterek gyűlése vitatta meg az ügyet és a képviselő közös álláspontot. Érdekes emléke az asztaloscéh közötti itthoni és külföldi kapcsolatnak is.

Kabai Mihály 1788-ban megrendelésre készült rézmetszetén kulisszaszerű architektonikus keretben helyezte el a szöveget, felette Debrecen város látképét (1. kép). A bianco lenyomaton, az általános szokás szerinti, közép-európai típusű szöveget olvashatjuk: „MI N.N. NEMES SZABAD KIRÁLYI DEBRECZEN VÁROSÁBAN LEVŐ ASZTALOS Mestereknek első és második Czéh Mesterei, MesterTársainkal edgyütt adjuk tudokra a kiknek illik, hogy ezen levelünket mutató...nevü Asztalos Legény, ki-isFi, ...Eszendő, ... termetű, ... ábrázatú, ... hajú Városunkban ...Eszendeig, ...Hétig, Mester Társunk Műhelyében szorgalmasan dolgozott, mely idő alatt magát betűlletesen viselte, melyről is mi Mesterek közönségesen mindeneknek valakiket ő meg keresend, bizonyágot tészünk. Debreczenben, ... napján.

1 ...dik Esztendőben. Első Czéh Mester Második Czéh Mester.” A vedúta a várost nyugat, illetőleg északnyugat felőli rálátással, az 1802 évi nagy tűzvész előtt mutatja be. Balra látható a Református Kollégium 17–18. században épített komplexuma, a csúcsíves Szent András-templom különálló harangtornyával, a Veres Toronnyal. Középtájon a Kistemplom, még magas, kupolás toronnyal, jobbra, déli irányban felismerhető a Szent Anna-templom tömbje. Távolabb a kép jobb szélén, a várárkon kívül az Ispóty-templom. A várost nem fal, hanem várak övezte. Az írást keretező architektúrában, melynek két szárnya ívesen az előtér felé hajlik, tagozott párkányra helyezett, posztamenseken álló kompozitfejezetű oszlopok és pilaszterek egy háromrészes, törtvonalú, fogrovas koronázó párkányt tartanak, melyen egy-egy puttó figurája ül. Rámutatnak Debrecen rokokó ízlésű keretbe foglalt látképére, melyet babérkoszorús ovális medalionban a város címere – a Húsvéti Bárány pálmával, fönixszel és napkoronggal – koronáz. Alatta lebeg egy dekoratíven elrendezett szalag, „Insignia Civitatis Debrecen” felirattal. Lent, az architektúra mellvédjének mélyített mezőiben az asztalosmesterség származásai. A térben ábrázolt párkányzaton háromféle gyalu fekszik. Középen, erőteljes, ellentétes állású volutáktól közrefogva és barokk levélornamentikába ágyazottan, „Debreczenben Asztalos Czéh Pecsétje” felirattal a mesterség jelvényei láthatóak. A korábban alkalmazott vörös pecsétviaszt, majd az ezt követő papirospécstét váltotta fel a nyomtatott pecsét, amely körbekeretező bordűr esetében a grafikailag leginkább kíváncszó helyre, az alsó keret középpontjába került kör alakú medali-onként. A megrendelésre készített *Kundschaft*toknál, mint jelen esetben is, a metszővel magára a rézlemezre, előre rávésették a cég pecsétjét is.

A metszet jelzése „Mich.Kabai delin. et sculp”, méretei: 367 mm x 436 mm. Használatról is tanúskodó, adatokkal kitöltött, vándorlegény nevét feltüntető Kabai-féle bizonyáglevelét, régebbi nevén tanulólevelet nem ismerünk. Pedig ezeket használták (valószínűleg a jogvita lezárása után) a céhjegyzőkönyv 1790-nel kezdődő, évenkénti bejegyzései szerint. Az asztaloscéh „petsétes Kundschaftját” az Atya Mester kezére bízták, aki időről-időre elszámolt 20–30 darab *Kundschaft* áráról. Az Atya Mester általában kántorgyűléskor „adott számot” és befizette a céh ládjába a mesterlegényeknek kiadott *Kundschaft* árát.[14] A debreceni asztalosok első bizonyáglevelének ez idő szerint egyetlen ismert példányát levélpapírként használták fel a céh akkori előljárói, Király Ferenc és Molnár Mihály asztalosmesterek. Hátlapjára írták azt a levelüket, melyet a budai asztaloscéhnek küldtek Kabai-val folytatott jogvitájuk kapcsán. Mi több, Budáról a válasz is erre a papírra íródott.

Klaus Stopp művében közölve a debreceni *Kundschaft*ot megjegyzi, hogy a formula felépítését tekintve, teljesen a zürichi asztalosok régebbi *Kundschaft*jának utánérzése.[15]

A céhmesterek levélváltásából most már tudjuk, hogy a feltűnő hasonlóságnak mi az oka. A debreceni asztalosok tudatosan a „Tigurumi”, vagyis a zürichi asztaloscéh *Kundschaft*jának mintájára rendelték meg első saját tanulólevelüket. A zürichi asztalosok és puskaművesek *Kundschaft*jának rajzát (2. kép) Hans Caspar Hirschgartner (1701–1766) asztalgyártó és „topográfiai rajzoló” készítette 1763-ban vagy 1764-ben. A kivitelező rézmet-



4. Pest asztaloscéhének bizonyáglevele. August Meyer, 1806. május 10. Bécs, Tischlerinnung

sző Johann Rudolf Holzhalb (1723–1806) 1764-ben szignálta.[16] Ezt a formulát sok éven át használták Zürichben. A debreceniek birtokában nyilvánvalón az a példány volt, amelyet 1785 előtt nyomtattak ki. Mint olvastuk, a budai asztaloscéhnél is volt tigurumi bizonyáglevel. Ezt is, ugyanúgy, mint a Debrecenbe eljutott példányt, hozhatta külföldi, idegen vándorlegény, de hozhatta azt tanulóleveleként vándorlásából, Zürichből hazatérő debreceni asztaloslegény is.

A zürichi asztaloscéh *Kundschaft*ját – amelynél szintén oszlopos építmény ad keretet a vedútnak – minden részletében utánozza Kabai Mihály műve. (Két kis oroszlán figurája maradt le csupán.) Kétségtelen, hogy előképül szolgált. Kabai rajztechnikája persze kezdetlegesebb, igénytelen és ezt joggal kifogásolhatták a megrendelők.

Az egykori debreceni tógátus deák, Kabai Mihály metszette bizonyáglevel mintegy huszonöt évig volt használatban. Midőn Debrecenben az 1802-ben leégett, majd lerombolt egykori Szent András-templom helyén felépült Péchy Mihály tervei szerint az új Nagytemplom, az asztaloscéh új városképes bizonyáglevelét csináltatott. Ennek 1818. május 25. keltezéssel Patóts István mesterlegény nevére kiállított példánya megtalálható a bécsi *Tischlerinnung*-ban.[17] A rajta látható, Kiss Sámuel-től származó látkép 1816 után készülhetett.[18] Kiss Sámuel (1781–1819) Nagyszébenben Neuhauser Ferenc, a bécsi festőakadémián Lampi és Canzi tanítványa volt. Utána ő lett az 1813-ban alapított debreceni városi Rajziskola első tanára.

A vedútát és írást befoglaló, érett Louis XVI. stílusú keret csavart szalagból (az entrelacs egyik variánsából) alkotott, sarkaiban négyzetbe foglalt virággal (3. kép). A keretre finom rajzú, tömött virágfüzerek tekerednek, alul ezek rózsás fesztónokként csüngnek alá. Fent a keret középpontjában kora klasszicista kiugró párkányon angyalok tartotta ovális medalionban a városcímer látható „N.SZ.K. DEBRECZEN VÁROSA CZIMERE” körirat-tal. Itt is dús szirmú virágok alkotta füzerek vannak felfüggesztve. A szimmetrikus szerkesztésnek eleget téve a keret alsó szárán, a középső kerek medalionba a debre-



5. Pest asztaloscéhének bizonyáglevelé. M. Schindler, 1810. március 19.
Bécs, Tischlerinnung

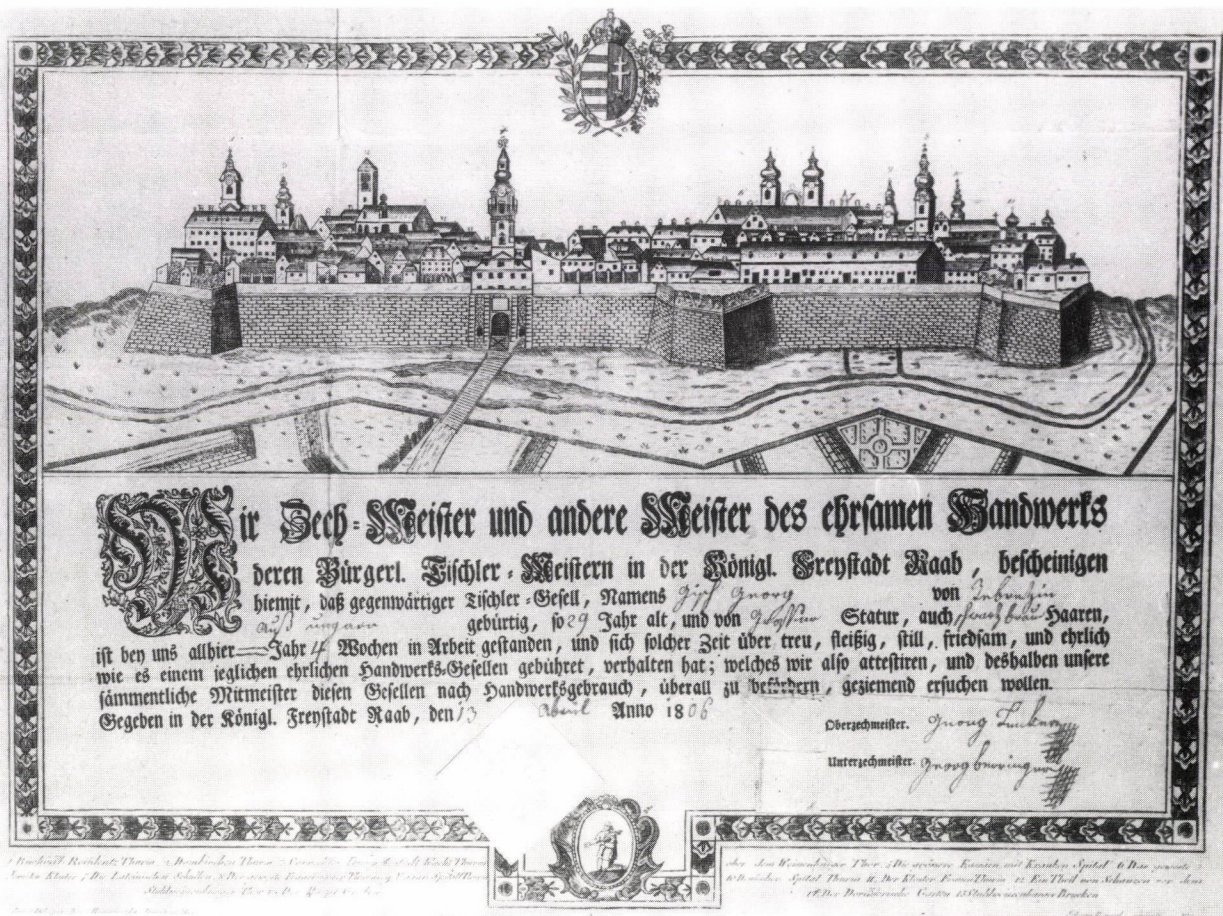
ceci asztaloscéh ívesen kivágott, négyszögletes papírpecsétjét ragasztották. A város nézőpontja nagyjából megegyezik a Kabai-féle vedúta nézőpontjával. Kiss Sámuel a síkságra épült várost úgy eleveníti meg, hogy annak legfontosabb épületeit – az immár újonnan felépült Nagytemplommal és jellegzetes tornyaival – mintegy madártávlatból láttatja. Az előteret Debrecen városra jellemző staffázzsal élénkítette: a tágas mezőn közeledő lovas, kétlovas hintó, mely elé fogott lovak kecsesen hajtják félre fejüket, ötösfogat szénás-szekeret húz, a bakon a kocsis ostorát pattogtatja, két-kerekű kordé lovasával, legelésző birkák subás, széles rackajuh, az előtérben farönkön megpihenő vándor (talán éppen mesterlegény ?), akinek vizet hordó aszszony mutatja az irányt Debrecen felé. A képbe beleszótt alakok picinységük ellenére a régió kifejező, jellegzetes kellékei.

Az asztalosok akkori előjárói tanúsítják, hogy Patóts István, aki „Kotsi fi”, 21 esztendő, sugár termetű és barna hajú, mestertársuk műhelyében egy esztendeig és négy hétig „hűségesen, és szorgalmasan dolgozott, magát tisztességesen és emberséges Mesterlegényhez illendőképpenn viselte. Kérettnek általunk minden Városokbann ... lévő Mestertársaink, ... hogy ezen fellyül megnevezett Mesterlegénynek munkát adni és Műhelyt rendelni ne terheltesse.”

A dunántúli református magyar falu, Kocs szülötte, Patóts István, vándorlása során tehát egy esztendeig és négy hétig dolgozott Debrecenben. Az 1818. május 25-én részére kiállított tanulólevéllel vándorolt tovább és Bécsbe is elkerült. Az okmányt az első és második céhmester hitelesítette. A debreceni születésű Kászonyi Józsefet, a debreceni asztaloscéh igen tekintélyes személyiségét 1810–1835 között tizenhárom alkalommal választották meg céhmesternek. A debreceni születésű Kováts József 1814–1822 között hét alkalommal volt a céh választott előjárója, 1818-ban ő a „Második Czéhmaster”.[19]

Még három asztaloslegényről – akiknek származási helyül Debrecent, illetőleg Nagyváradot tüntették fel – tudjuk, hogy vándorlása során Bécsben dolgozott. Kettő közülük a pesti asztaloscéh Kundschaftjával érkezett ide, a harmadik Győr város asztaloscéhének bizonyáglevelével. Mindhárom formula a bécsi Tischlerinnungban van, de egyik sem került be Klaus Stopp nagyszabású művébe.

A pesti asztaloscéh 1806-ban Dohányosi József nevére állított ki Kundschaftot (4. kép). A díszes iniciáléval, szalagsokros medalionokkal, füzérekkel, az ország anyalok tartotta címerével és a céh pecsétjével ellátott, ornamentális keretű, Pest város látképét feltüntető bizonyáglevelél 1799-től mintegy 1814-ig használatos változata egy alaptípusnak.[20] Lemezét a sokat foglalkoztatott pesti



6. Győr asztaloscéhének bizonyáglevele. Emericus Hrussovsky, Johann Renard, 1806. április 13.

Bécs, Tischlerinnung

rézmetész, August Meyer metszette, s a formulát minden céh használta, minthogy az előrenyomatott, előírt, sztereotíp szövegbe utólag írták be az okmányt kiállító céh nevét. A formulán jobbra lent van a jelzés: „Aug. Meyer sc: Pest.”

Az 1806. május 10-én kiállított német nyelvű irat Dohányosi József 20 éves, magas növésű, barna hajú legénynek írja le, aki egy pesti asztalosmesternél tizenöt hétig állott munkában. A céh egyik elöljárója, Kőrösi István hitelesíti az okmányt aláírásával. Dohányosi születési helyéül Nagyváradot írták be a bizonyáglevelébe. Debrecen város *Matricula Civium*a bejegyzése szerint azonban Álmosdon született. Dohányosi bécsi tartózkodásának időtartamát nem ismerjük és nem tudjuk, melyek voltak vándorútjának további állomásai. 1813-ban jelentkezett a debreceni asztaloscéhben mesterré válása ügyében. Ez év április 22-én készítette el kisrajzát, május 15-én nagyrajzát, 1814 december 23-án remekjét vizsgálta a céh, ami sikeres lehetett, minthogy ugyanekkor céhbeálló taxája befizetésére is sor került.[21] Életútját most csak röviden vázolom. 1815-ben a Piac utca 1. tizedben 12. szám alatt mint „Ully Mester”-t a harmadik, illetve második klassziszba sorolják, hogy azután 1816-tól kezdve, mindvégig az első klassziszban szerepeljen neve. 1827-ben, majd 1830-tól 1843-ig céhmester, 1846-tól 1852-ig első céhmester, 1855. január 23-án „Fő Céhmesternek jelölődött.” Egyik jelentős fennmaradt munkája a Nagy-

templom úrasztala az ahhoz tartozó balusztráddal, amelyet Kiss Sámuel tervrajza után 1818-ban készített.[22]

Lázár Sándor nevét fonetikusán írták le a pesti asztaloscéh német nyelvű, 1810. március 19-én keltezett bizonyáglevelén, melyet Philipp Ungrath első céhmester és Josef Oberfrank második céhmester hitelesítettek aláírásukkal és a céh pecsétjével. A bécsi *Tischlerinnung*ban őrzött városképes Kundschaft (5. kép) mestere M. Schindler, akinek életrajzi adatai nem ismertek. Művét balra lent szignálta: „M. Schindler: T: M: inv.” (= Tischlermeister?). A metsző szignatúráját és a vedútát, egy 1805. október 30.-i keltezésű példányt [23] alapul véve, Stopp művében Rózsa György ismertette. Szerinte a diadalívet képező keret, amelynek árkádjain át a városra nyugat felől tekintünk, meglehetősen ritka a magyar emléktárhelyen. A vándorúton járó Lázár Sándornak nagyatyja és atyja is debreceni asztalosmester volt. Atyjánál, Lázár Péter II.-nél sajátította el a mesterséget, akinél 1807. május 5-én szabadult fel.[24] A 22 éves, középtermetű, sötét hajú, debreceni születésű Lázár Sándor egy évet és nyolc hónapot („ein Jahr und 32 Wochen”) töltött munkában Pest város egyik asztalosmesterénél. Innen 1810. március 19-én távozott és Bécsben keresett munkát. A debreceni asztaloscéhnél 1817-ben jelentkezett remekének kisrajzával, amelynek előoldalán 1817. január 16-i, hátoldalán 1817. február 2. dátum szerepel.[25]

A harmadik, Debrecen várossal kapcsolatba hozható asztaloslegény Kiss György. Ő Győr városából érkezett Bécsbe és keresett ott munkát. Német nyelvű bizonyáglevelé, amelyet Győrben, nevét fonetikusán írva, távozásakor állítottak ki részére s amely most a bécsi *Tischlerinnung*-ban van, 1806. április 13-án keltezett (6. kép). Az iratot a két céhmester, Georg Lenker (?) és Georg Berringer hitelesítette. Ugyanezt a formulát más győri céhek is használták, számos példány maradt fenn.[26] Az egyszerű ornamentális keretbe foglalt bizonyáglevelet Emericus Hrussovsky városi mérnök 1800-ban rajzolta, Iohann Renard (1772–1814) Bécsben metszette. Kiss Györgyről, akit a bizonyáglevelével debreceni születésének tüntet fel, nem sokat tudunk. Debrecenben Mezei Mihály asztalosmesternél tanult, aki 1793. november 10-én szegődött inasul. Letöltve a négy esztendő, 1797-ben szabadulhatott fel mesterénél és kezdhette meg vándorlását. Milyen útvonalon, mely városokat érintve érkezhetett Bécsbe, nem tudjuk. Debreceni működéséről hiányzik minden további adat.

A bizonyáglevelek, mint láttuk, egyre szebbek és díszesebbek lettek. A 19. század elejéig már több mint ötszáz közép-európai város bocsátott ki látképpel ellátott tanulóllevelet. Klaus Stoppnak Magyarországra vonatkozóan sikerült 118 különféle űrlapot felderítenie, melyek mintegy 60 helység között oszlanak meg. Debrecen város asztaloscéhének két bizonyáglevelé és a három debreceni asztaloslegény részére kiállított, most bemutatott pesti és győri bizonyáglevelek nemcsak a látképek miatt érdemelnek figyelmet, hanem a debreceni asztaloslegények vándorútja egy szakaszának felderítéséhez is hozzásegítenek. Ugyanis a bizonyágleveléről csak a születési hely és az éppen elhagyott munkahely közötti távolság olvasható le, de nem a vándorlás teljes útvonala. A bejegyzések legtöbbször csak a következő bizonyáglevelé kiállításáig eltelt

időszakra vonatkoznak. Egy-egy legény vándorlásának teljes útvonalát csak a 19. század elején bevezetett vándorkönyvek révén lehet követni. Arra még nem derült fény, hogy a debreceni asztaloslegényeknek a 17–19. században melyek voltak kedvelt vándorútjaik. Úgy tűnik azonban, hogy Pestet és Bécset felkeresték.

Már többen rámutattak arra, hogy a vándorlás, különösen a nagyobb szaktudást igénylő, az iparművészet felé mutató szakmákban (ötvösség, asztaloság) valóban elengedhetetlen volt és jelentősége óriási.[27] A debreceni legények is, külföldi városok asztalosmestereinél dolgozva, széles körű szakmai ismeretek és fogások birtokába jutottak. Divatos bútorok, új termékek készítésében tudtak gyakorlatot szerezni, a hazai kézműipar színvonala így emelkedett. A vándorutak segítségével, főképp a bútorkészítés jelentősebb központjaiban – ilyen volt Bécs – szerzett ismeretek birtokában tudott felzárkózni egy-egy mesterség, így a debreceni asztalosművéség is, a nyugat-európai nivåéhoz.

A céhemlékek kutatása újabban nagy lendületet vett. Klaus Stopp gazdagon illusztrált katalógusa – az első nagy külföldi vállalkozás a bizonyáglevelek védútjának publikálására – hatalmas mennyiségű Kundschaft összegyűjtése alapján készült. Az anyagból a kézműves legények neveit kiszűrni csak nemzetközileg szervezett, intézményes kutatással és együttműködéssel lehetne. A mesterségbeli tudás áramlásának, a debreceni asztaloslegények vándorútjának felderítése igen fontos lenne a stílushatások kutatása szempontjából. A debreceni remekrajzokon lemérhető a közép- és délnémet bútorstílus befolyása: ha a vándorlegények tapasztalatszerzésén keresztül kimutatható lenne a debreceni asztaloscéh kapcsolata svájci és más, főleg protestáns német asztalosközponttal, akkor ez a feltételezett stílushatás közvetlen alátámasztást nyerne.

Zlinszkykéné Sternegg Mária

JEGYZETEK

1 Több elnevezését ismerjük: bizonyáglevelé, tanúbizonyáglevelé, szabaduló levél, Kundschaft. A debreceni asztaloscéh iratanyagában előbb „tanulólevelé”, majd 1785-től kezdve „Kundschaft”. A privilégiumlevelekhöz l.: *Varga Gyula*: Adatok a debreceni asztaloscéh és a népi bútor történetéhez. In: Déri Múzeum Évkönyve. Debrecen 1988, 151–155.

2 A városképpel díszített Kundschaftokat Dr. Klaus Stopp (Mainz) országonkénti csoportosításban tizenhét kötetes nagyszabású műben adta ki. A földrajzi beosztás a mai politikai határokhoz igazodik. *Klaus Stopp*: Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgelesen. Band 12. Katalog Ungarn. Baja–Ráckeve. Stuttgart (A. Hiersemann Verlag) 1987, a továbbiakban: *Stopp* 1987.

3 Hajdú-Bihar Megyei Levéltár (továbbiakban: HBML): IX.2 /6.

4 HBML IX.2 /7.

5 HBML IX.2 /7. A vastag nemezlap a levonatok nyomtatásához kellett.

6 HBML IX.2 /7.

7 HBML IX.2 /7. Ugyanezen jelzet alatt: „1800.9. Apr.

Kabai Mihály a Cuffernek igazításáért és a reááló gomb feltételért 4.80”

8 *Zoltai Lajos*: Száz év előtti tűzi romlás. 1802. június 11. Debreceni Képes Kalendárium. Debrecen 1903, 84.

9 *Herpay Gábor*: Jelentések Debrecen szabad királyi város múzeumának 1916–1920 évi működéséről és állapotáról. Debrecen 1920

10 *Nagy Sándor*: A debreceni református kollégium. Hajdúhadház 1933, I. kötet, 286. *Ecsedi István*: A rézmetszés művészete a debreceni református kollégiumban. A rézmetsző diákok. Debrecen 1931, 13.

11 *Balogh István*: Debrecen. Budapest 1958, 21.

12 *Tóth Béla*: A debreceni rézmetsző diákok. Budapest 1976, 8, 15, 7. kép

13 A Kabai-féle látképes Kundschaftot, amely 1917-től 1952-ig múzeumi tulajdonban volt, kutatás közben találtam meg a Hajdú-Bihar Megyei Levéltárban s adtam át fényképét Klaus Stoppnak készülő katalógusa számára. Közölve: *Stopp* 1987, H 13. A 30–31. oldalon a vedúta épületeinek azonosítása és leírása *Nagybáky Péter* tollából.

14 HBML IX.2 /7. jelzet alatt: „1791 Balikó Gábor Atya Mester 4 Kundschaftnak az árát beadta 4 garassával”; „1792 Baranyi György Atya Mester Uramnak adott a Czéh 30 petsétes Kundschaftot. 1793 a Fejül specificalt Kundschaftokról Számot adott, 22-ről fizetett Mf. 5.28, Dnrt 7-tel számolva”; „1797 Moritz Istvánné Asszony fizetett 17 Kundschaft árát”; „1805 31 Kundschaftnak az ára jött be”; „1809 32 Kundschaftnak ára a 15 krajcár, 8.-”; „1810 31 Kundschaft ára”; „1811 26 Kundschaft ára”; „1812 23 Kundschaftnak az ára per 36 krajcár”. Fenti adatok jelentős vándorlegény-„forgalomról” tanúskodnak.

15 „Im Aufbau ist das Formular ganz der älteren Kundschaft der Zürcher Tischler (CH 117) nachempfunden worden.”

16 *Klaus Stopp*: Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder

Handwerkgesellen. Band 9. Katalog Schweiz. Aarau–Zug, Stuttgart 1986, CH 117.1. és CH 117.2.

17 *Stopp* 1987, H 14, 32.

18 Kiss Sámuel 1815-ből való, eredeti tollrajzán a tornyok még nem szerepelnek. L. Sz. *Kürti Katalin*: Kiss Sámuel (1781–1819) a debreceni Rajziskola első professzora. Debrecen 1995, 26–27. Kat. 38. 1816-ban a tornyokat 16 ölnyi magasságban felrakták. Ebben a félkész állapotban mutatja be azokat a debreceni csizmadiacéh Kundschaftján látható városkép. L.: *Nyakas Miklós*: Debrecen látképe az épülő Nagytemplommal. Hajdú-Bihari Napló 1983. jan. 29., 10.

19 HBML IV. A. 1013/I./f

20 A részleteket figyelembe véve, leghasonlóbb példány *Stopp* 1987, H 75.4. A veduta elemzése *Rózsa György* tollából.

21 HBML IX.2./7.

22 *Szentpéteri Kún Ágota*: A debreceni református Nagytemplom (1805–1827). Debrecen 1930

23 *Stopp* 1987, H 92.

24 HBML IX.2. /7.

25 Debrecen, Déri Múzeum. Asztalos remekrajzok, 52. szám
26 Részletekbe menően hasonló, német nyelvű, győri Kundschaftokat közül *Stopp* 1987, H 97.1.-től kezdődően. A veduta épületeinek leírása, a szignatúrák feloldása *Rózsa György* tollából.

27 A Veszprémi Akadémiai Bizottság (VEAB) Kézművesipartörténeti Munkabizottsága 1978-ban Veszprémben konferenciát rendezett. Ennek egyik témaköre „A kézműves legényvándorlások útvonala és a legényvándorlások technikátörténeti jelentősége” volt. *Szabolcsi Hedvig*: Magyarországi asztalosok a bécsi Tischlerinnung anyagában c. előadásában arra hívta fel a figyelmet, hogy hasznos lenne kutatni, miként erősítik egymást az itthoni rajziskolákban, az oktatásban elsajátított ismeretek és a vándorlás során szerzett személyes élmények, hogy azután mindezen tapasztalat a stílusalakulás építőköve legyen. Függelékben közzétette a bécsi Tischlerinnung anyagában található magyarországi bizonyáglevelék jegyzékét is. VEAB Ártesítő. II. Szerk.: Éri István, Bácskai Vera, Dóka Klára, Nagybákay Péter, Kovács István. Veszprém 1979, 47–49. és 53–62.

HANDWERKSKUNDSCHAFTEN DER DEBRECZINER TISCHLER

Nach den Statuten der Debrecziner Tischlerzunft von 1620 und 1752 soll der wandernde Geselle eine Kundschaft vorzeigen können, um aufgenommen und angestellt zu werden. Solch eine Kundschaft wurde auch dem eigenen Gesellen auf seinen Wanderweg mitgegeben. Diese Legitimationsbriefe konnten dann am Ende der Wanderung über die Tätigkeit des um einen Meistertitel sich bewerbenden Gesellen „Kundschaft” geben.

Wir wissen aus Archivangaben, daß bis Ende des 18. Jhdts die Debrecziner Tischlerzunft handgeschriebene Legitimationsbriefe gegen eine gewisse Gebühr – sowohl dem eigenen zur Wanderschaft aufbrechenden, wie auch den bei ihnen Arbeit suchenden fremden Gesellen – ausstellte. Um die Mitte dieses Jahrhunderts haben jedoch immer mehr aus dem Ausland kommende Gesellen Kundschaften mit vorgedruckten, schön gezierten, meist die Veduten der austellenden Stadtgemeinde zeigenden Wanderbriefe vorgelegt. So wollte auch die Debrecziner Tischlerinnung ein solches Formular stechen lassen, und zwar nach Züricher Vorbild, durch den Kupferstecher Michael Kabai in Debreczin. Dieser hat die Bestellung im Jahre 1785 angenommen, erst einen Abriß geliefert, der dem Wunsch des Bestellers entsprach, dann aber die Kupferplatte zwar dem Schweizer Original in Details entsprechend doch in der Ausführung primitiv ausgeführt und einen verhältnismäßig hohen Preis gefordert (1788). Dies führte dazu, daß ein Rechtsstreit entstand und die Debrecziner Zunft durch Ofner (Buda) Zunftgenossen ein Gutachten eines Budaer Kupferstechers einholte. Am Ende schlossen die Parteien einen Ausgleich und Kabais Kundschaftsformular wurde von der Zunft ungefähr fünfundzwanzig Jahre lang benützt.

Die Literatur hat diesen Stich bisher aus der Sicht der Stadtveduten bearbeitet. (Anm. 2, 13, 15, 16) Sie zeigt Debrecen

vor dem großen Stadtbrand 1802 mit der gothischen St Andreas Kirche (Abb. 1). Solch eine Kundschaft enthält auch andere wichtige Informationen, die über die Wandergewohnheiten, die Verbindungen unter den verschiedenen Zünften und der Laufbahn einzelner Meister berichten. Leider sind uns nur wenige dieser Wanderbriefe erhalten, andererseits ist noch kein Versuch gemacht worden, die verschiedenen in Zunft- oder Stadtarchiven liegenden Kundschaften aus der Sicht der Wanderwege und der wandernden Gesellen aufzuarbeiten.

Um 1818 wurde in Debreczin ein neues Formular (Abb. 3) der Kundschaften mit der erneuerten Stadtvedute von Samuel Kiss, Leiter der Zeichenschule der Stadt, für die Zunft der Tischler verfertigt. (Anm. 17) Wir wissen aus Archivangaben, daß sowohl das erste wie auch das zweite Formular jährlich in etwa 20 Exemplaren gebraucht wurde, obwohl nur zufallsweise einige erhalten geblieben sind.

Wir wissen ferner, daß Debrecziner Gesellen mit Kundschaften aus Raab (Győr) und Pest nach Wien wanderten. In der Wiener Tischlerinnung konnten einige solche an Debrecziner Gesellen ausgestellte Kundschaften gefunden werden (Abb. 4, 5, 6). Sie sind dazu geeignet den Schleier von Wanderwegen der Debrecziner Gesellen – aus der Heimatstadt durch Pest oder Raab nach Wien – etwas zu lüften. Die Stilmerkmale der uns erhaltenen Debrecziner Meisterstücke und Meisterrisse lassen Verbindungen der ungarischen Tischler mit Süddeutschen, Mitteldeutschen und Schweizer Arbeitstätten vermuten. Ob unsere Vermutungen durch Beweise weiterer Wanderungen in diese Gegenden anhand noch auffindbarer Kundschaften anderer Debrecziner Gesellen nachgewiesen werden können, bleibt der Zukunft vorbehalten.

SZERZŐI KIEGÉSZÍTÉS BENJAMIN BLOCK FRAKNÓI ESTERHÁZY-PORTRÉINAK KÖZLÉSÉHEZ

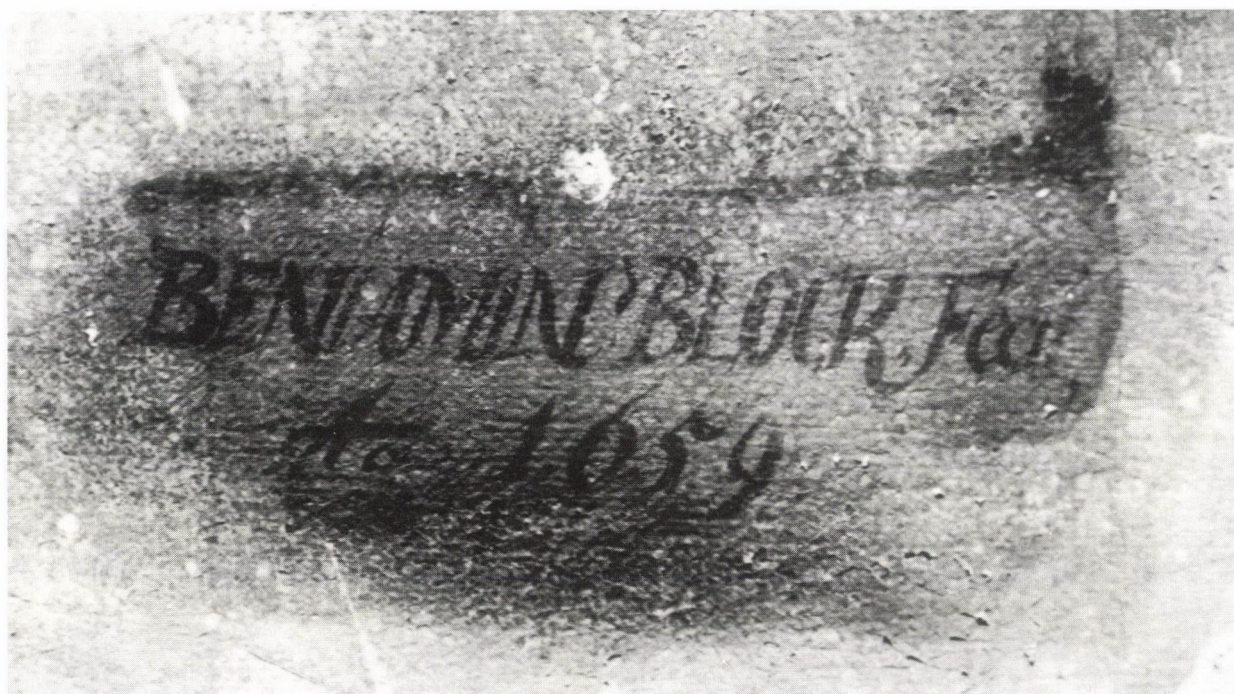
A Művészettörténeti Értesítő 1995/3–4. számában rövid tanulmányom jelent meg „Két kép a fraknói Esterházy-gyűjteményből: Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre” címmel. Az abban közölt feltevés, miszerint Esterházy Orsolya Fraknón nemrégiben előkerült portréja Benjamin Block munkája, utóbb beigazolódott. Dr. Gottfried Holzschuh (Fürstlich Esterházyische Domäne, Eisenstadt) 1996. november 19-i levelében arról értesített, hogy a cikk megjelenését követően megkezdett restaurálás előhozta a képen Block szignóját, amelynek fotóját szívességből itt közölhetjük. A szignatúra mellett azonban jól olvashatóan ott az évszám is: 1659.

Az attribúcióval együtt feltételezett – és a datált párdarabhoz igazodó – 1655-ös készítési dátum a tanulmányban tehát korrekcióra szorul. A festő Esterházy Pál számára végzett tevékenysége pedig kiegészítésre annyiban, hogy Esterházy saját portréjának megrendelésével nemcsak Block legelső magyarországi munkájának volt a megbízója, de a felesége portréján előkerült szignatúra szerint feltehetően az utolsónak is. Block monográfusa, Martin Krieger levéltári adatok alapján ugyanis 1659 év elejére teszi a festő magyarországi elindulását Itália felé.[1]

Buzási Enikő

JEGYZET

1 Krieger, M.: Benjamin von Block (1631–1689). Jahrbuch Historischer Verein für Mittelfranken. 85. 1969–70, 83.



Benjamin Block szignatúrája 1659-ből Esterházy Orsolya portréján. Fraknó (Burg Forchtenstein)

TÁRSULATI ÉLET

HENSZLMANN-KONFERENCIA KASSÁN

1996. augusztus 22–24. között a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és a Szlovák Régészeti Társulat Henszlmann Imre munkásságával foglalkozó, közös konferenciát rendezett Kassán.

A kassai programot a Szlovák Tudományos Akadémia Régészeti Intézetének kassai részlege, a Kelet-Szlovákiai Múzeum és a Szlovák Műemlékvédelmi Hivatal, illetve ezen intézmények munkatársai szervezték. A jórészt szakemberekből álló, nyolcvanfős magyarországi csoport fogadtatása szívélyes volt.

A meghívás, illetve a látogatás a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1846-ban Kassán és Eperjesen rendezett vándorgyűlésének 150 éves jubileumához kapcsolódott. Ekkor hangzott el az első felhívás a magyarországi műemlékek védelmének szükségességéről, és ekkor jelent meg Henszlmann Imre első monográfiája a kassai Szent Erzsébet-templomról.

Az első napon került sor a Henszlmann-konferenciára, amelynek során négy magyarországi és három szlovákiai előadás keretében ismertetés hangzott el Henszlmann Imre kapcsolatáról a műemlékvédelemmel, a régészettel, a gótikával, a kassai dómmal, a kassai dóm

főoltárával, egy előadás a kassai műemlékvédelem történetével és helyzetével foglalkozott, egy további pedig a kassai dóm jelenleg folyó helyreállításának lépéseivel ismertette meg a hallgatóságot. Este Kassa műemlékeiben leggazdagabb, óvárosi kerületének polgármestere adott vacsorát a társaság tiszteletére.

A második napon előbb a kassai Kelet-Szlovákiai Múzeum régészeti és numizmatikai részlegét, a frissen rendezett kassai gótikus kiállítást tekintették meg a résztvevők, majd műemléki városi sétára került sor, végül a helyszínen behatóan ismertették a vendéglátók, majd Marosi Ernő a kassai dómot. A harmadik napon Eperjesen a város főutcáját, a plébániatemplomot és a zsinagógát mutatták be, majd Jászón a premontrei prépostság együttesével való ismerkedés következett (itt az apát is fogadta a társaságot), végül a csécsi templom frissen helyreállított, 14. századi falképeinek megtekintésével zárult a program.

Az alábbiakban közöljük hat előadás szövegét. Balega Sándor „A szlovákiai és kassai műemlékvédelem 150 éve” című előadása már korábban megjelent: A tudatos műemlékvédelem kezdetei Kassán. Műemlékvédelem XL. 1996, 93–98.

HENSZLMANN IMRE ÉS A MŰEMLÉKVÉDELEM

Amikor ma itt a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Társasága százötven évvel ezelőtt Kassán megrendezett Nagygyűlésére emlékezünk, egy olyan történelmi eseményt idézünk fel, amikor egy fiatal orvos kezdeményezésére első ízben fogalmazódott meg egy társadalmi egyesület közösségének keretében a nemzeti múlt tárgyi emlékei általános társadalmi megbecsülésének és megőrzésének gondolata Európának ebben a régiójában.

Jellemző, hogy a kor szellemi életének egy bizonyos interdiszciplináris spontaneitásával ez a gondolat az orvosok és természettudósok köréből indult el, egy olyan személyiség kezdeményezésére, aki maga is – orvosi képzettsége mellett – a képzőművészetek, az esztétika, az irodalom, a dramaturgia, az építészet története és elmélete, és a régészet területeinek magas színvonalú autodidakta művelőjeként jutott el ennek felismeréséhez és társadalmi közügyként való felvetéséhez.

Ha Henszlmann Imrének a műemlékvédelemmel való kapcsolatát, sokoldalú életének ezt a tevékenységét akarjuk méltatni, annak három fő irányát kell felidéz-nünk. Az egyik a műemlékek felkutatása, megismerése, a rájuk vonatkozó adatok, ismeretek összegyűjtése, tudományos értékelése és közreadása, ami összefoglalva

művészettörténeti és régészeti munkásságát jelenti. A másik a műemlékeknek mint közös társadalmi jelentőséggel bíró értékeknek, történelmi múltunk, kultúránk fennmaradt és élő alkotásainak tudatos védelmére irányuló tevékenység kezdeményezése, intézményes feltételeinek megteremtése és irányítása, ami közéleti, kulturális, szervezői, közigazgatási téren folytatott tevékenységében bontakozott ki. Végül a harmadik az a szellemi irányító szerep, amelyet éppen építészet- és művészettörténeti, illetve elméleti munkásságára épülő műemlékvédelmi szemléletével a műemlékhelyreállítások terén betöltött, és széles körű tekintélyével képviselt.

A műemlékek megismerésére és megismertetésére irányuló művészettörténeti munkássága éppen a százötven éve megjelent „Kassa városának ó-német stílusú templomai” című könyvével indult el, és mindvégig a középkor alkotásaira irányult. Amikor 1872-ben a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága megalakult, az annak első feladatává tett műemlékek lajstromozása felvételi ívei Henszlmann tervei szerint készültek, és a műemlékek számbavételének évtizedeken át folytatódott munkája az ő irányítása alatt indult el.

Bár az ország teljes műemlékállománya számbavételének hatalmas munkáját nem tudta igazán felmérni és életében nem is tudta befejezni, igyekezett abból személyesen is kivenni a részét. 1876-ban jelent meg „Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílusú műemlékeinek rövid ismertetése” című munkája, melynek függelékében közölte „Az 1875 végéig ismeretünkre jutott magyarországi ókeresztény, román és átmenet stílusú építészeti emlékek lajstroma” című jegyzékét 264 emlékről.

Mivel a műemlékek lajstromba vétele kezdetben még nem jelentette azok védetté nyilvánítását is, 1882-ben a Bizottság megbízta Henszlmant „azon hazai emlékek lajstromozásával, melyek műrégészeti, vagy történelmi jellegüknél fogva fenntartásra méltónak kínálkoznak”. Ehhez a munkához ismét saját maga kezdett hozzá, és elkészítette 1884-re Abaúj megye műemlékeinek ilyen lajstromát. Végül felmerült a már ismert emlékeknek értékük és állapotuk alapján osztályozott jegyzékének igénye is, amelyre ismét Henszlmann vállalkozott, és 1885-től 1888-ig, haláláig, az Archaeologiai Értesítő lapjain nyolc közleményben adta közre 570 műemlékre vonatkozó osztályozási kísérletét.

Ezekkel a magányosan, szinte reménytelen, de odaadó áldozatkészséggel végzett munkáival példát mutatott arra, hogy a műemlékek védelmét szolgáló tudósnak nemcsak a művészettörténet-tudomány eredményeit gazdagító kutatásokkal kell foglalkozni, hanem esetenként vállalnia kell olyan hálátlan feladatokat is, amelyek az intézményes védelem megvalósítása érdekében a hatósági fellépéshez nélkülözhetetlenek, de amelyeket a tudományosan képzett szakemberek tekintélyének kell fémjeléznie.

Henszlmann tekintélyét éppen az adta meg, hogy ezen önként vállalt feladatok mellett széles körű tudományos tevékenységet folytatott, amely kiterjedt a régészeti kutatásokra, egyes műemlékek művészettörténeti méltatására éppúgy, mint átfogó kérdések tanulmányozására.

Régészeti kutatásai közül legjelentősebb a székesfehérvári királyi bazilika és a kalocsai székesegyház ásatása, de ezenkívül részt vett a visegrádi vár, a budaszentlőrinci pálos kolostor, a bácsi vár feltárásaiban, valamint a pécsi székesegyház építéstörténetének kutatásában. Egyedi műemlékekkel foglalkozó írásaiban visszatérően foglalkozott szülővárosa székesegyházának részleteivel, így a főoltárral és a szentségházzal, de számos más kiemelkedő középkori emlékünkel is, mint a pécsi székesegyház, Kisbény, Esztergom, Pannonhalma, Belpátfalva, Ják középkori templomai. Ezek mellett azonban olyan témák is foglalkoztatták, mint a Felvidék középkori lakóházépítészete, a középkori templomok falfestése, a román kori építészeti kronológia, és a művészet fejlődésének törvényei az építészetben általában.

Mindezek csupán szemelvények gazdag tudományos munkásságának a műemlékeket érintő részéből, annak illusztrálására, hogy Henszlmann a műemlékvédelmet nem romantikus, régieskedő érzelmek forrásának tekintette, hanem a tudomány eszközeivel feltárt és tanulmányozott értékek megőrzésének.

Ebből a meggyőződéséből fakadt a nemzeti múlt nevezetes emlékeinek megőrzése, a vandál pusztítások megakadályozása, valamint kultúránk e tanújeleinek megismertetése iránt kialakult lelkes törekvése, melynek első alkalommal már 1845-ben a Pesti Hírlap hasábjain megjelent figyelmet felhívó írásával a nyilvánosság előtt

is hangot adott. Egy évvel ezután itt, Kassán megkezdett aktív közéleti fellépésének folytatását egy időre megszakították nagy művének, az építészeti aránytörvényeire vonatkozó elméletének munkálatai, amelyek 1850-től hosszabb külföldi tanulmányútra vonzották. 1860-ban hazatérve újra bekapcsolódott a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók, valamint az Akadémia Archaeológiai Bizottsága munkájába, mindinkább a magyar középkor emlékeinek védelmével kapcsolatos feladatok felé fordulva.

A cél a bécsi Central-Commission Magyarország területére vonatkozó illetékességének 1860-ban való megszüntetése után önálló műemlékvédelmi szervezet és műemlékvédelmi törvény létrehozása volt, de ez nem ment könnyen. Az 1867. évi kiegyezés után Henszlmann Imre mint országgyűlési képviselő terjesztett elő egy törvényjavaslatot 1869-ben a műemlékek védelme ügyében, de ennek napirendre tűzése is késett. 1870-ben újból interpellált az Országgyűlésben, de ennek sem lett eredménye, noha egyidejűleg a Mérnök-Egylet is föliratot intézett az ügyben a képviselőházhoz, és a szakmai közvélemény is egyre határozottabban bírálta az ezzel kapcsolatos közönyt és tehetetlenséget.

Végre 1871-ben Eötvös József kultuszminiszter karolta fel a műemlékvédelmi törvény ügyét, de közben halála megakadályozta, hogy keresztülvigye azt. Ezért 1872-ben utóda, Pauler Tivadar „addig is, míg a törvényhozás a műemlékekről törvény útján tüzetesebben gondoskodik”, saját hatáskörében, miniszteri rendelettel létrehozta a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságát. Az irattári dokumentumokból kitűnik, hogy a miniszter már a rendelet kiadását megelőzően Henszlmant választotta ki az intézmény szakmai vezetőjének, és vele konzultálva készítették elő a miniszteri intézkedést az ideiglenes bizottmány létrehozására. Mindebből látható, hogy a hatvanas évek elejétől Henszlmann nemcsak mint képviselő, hanem mint ekkorra már nemzetközi tekintélyű szakember és közéleti személyiség a kulisszák mögött is hatékonyan tevékenykedett a műemlékvédelem ügyének kormányzati szintű megoldásán.

A Műemlékek Ideiglenes Bizottsága megalakulásával végre megvalósult az, amiért oly régóta küzdött: a műemlékvédelem intézményes közüggyé vált és a létrejött szervezet magában hordozta a további fejlődés, és majdan a műemlékvédelmi törvény megvalósulásának lehetőségét is. A bizottság előadói tisztségébe való kinevezése lényegében a szakmai irányítás szerepét jelentette, amelyet ezután tizenhat éven át, haláláig élete fő feladatának teljes odaadással betöltött.

Feladata nem volt könnyű, mert a bizottság – őrajta kívül – megalakulásakor Szalay Ágoston elnökletével Schulek Frigyes bizottmányi építészből és Ipolyi Arnold, Pulszky Ferenc, Römer Flóris, Arányi Lajos és Steindl Imre tagokból állt, adminisztratív működtetéséhez pedig egyetlen titkár állt rendelkezésére. Ezzel a szervezettel kellett megoldania a műemlékek számbavételének és állapotfelmérésének megindítását, a megteendő intézkedésekre, valamint anyagi keretekre vonatkozó javaslatok előterjesztését, végül a restaurálási tervek elkészítését, illetve elbírálását. A szűkös keretek ellenére ekkor indult meg a műemlékek lajstromozása, építészeti felmérések és fényképek készítése, a levéltár felállítása, továbbá egy szakkönyvtár anyagának gyűjtése, amelyek a magyar műemlékvédelem napjainkra hatalmasra nőtt gyűjteményeinek alapjait vetették meg.

A gyűjtemények megalapozásával kapcsolatban Henszlmann még arra is volt gondja, hogy a korábban a bécsi Central-Commission által készített rajzok anyagát is megszerezze, miáltal az induló rajzgyűjtemény igen jelentős forrásértékű felvételekkel gazdagodott.

A Műemlékek Ideiglenes Bizottságának még Pauler Tivadar miniszter által meghatározott egyik legfőbb feladata volt a műemlékvédelem törvényi alapjainak és végleges szervezeti kereteinek megteremtését előkészíteni. Ennek érdekében 1877-ben egy albizottságot hoztak létre Pulszky Ferenc elnökletével, melyben Hegedüs Candid, a minisztérium múzeumi, művészeti és régészeti osztályának vezetője és Henszlmann Imre vett részt, és amely elkészítette a törvényjavaslatot. Ezt a javaslatot a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága 1878. február 11-én elfogadva a miniszterhez felterjesztette, az Országgyűlés elé való továbbítás végett. Az ezt követő szokásos minisztériumi és tárcaközi egyeztetések után – melyekben Henszlmann mindvégig részt vett – a törvény 1880. március 30-án került az Országgyűlés elé, amely azt 1881. május 24-én elfogadta.

A törvény által létrehozott Műemlékek Országos Bizottsága előadói tisztségére továbbra is Henszlmann Imrét nevezték ki, aki ezzel küzdelmeinek újabb eredményét érte el. Még ha a törvény hatékonyságának korlátait kezdettől fogva világosan látták is, az mégis megszilárdította a Bizottság működésének jogi alapjait, növelte tekintélyét és újabb előrelépést jelentett a műemlékvédelem intézményes kereteinek fejlődése terén.

Hogy a megnövekedett feladatok mit jelentettek Henszlmann számára, milyen terheket róttak rá és mennyire szűkítették személyes alkotó tevékenységét, az jól tükröződik az Archaeológiai Értesítőben évről évre megjelent éves jelentéseiből, valamint az egyes ülések jegyzőkönyveiből, melyeket haláláig nem lankadó szorgalommal és pontossággal adott közre, s amelyek életének utolsó évtizedében jóformán kimerítették irodalmi tevékenységét.

Ami ugyanakkor élete végéig foglalkoztatta, és amiről élete végéig nem szűnt meg – ha másképp nem, legalább a bizottsági ülésekben kifejtett és a jegyzőkönyvekben írásban is megörökített nézeteiben – megnyilatkozni, az a műemlékek restaurálásának elmélete.

Henszlmann Imrének a műemlékek restaurálásáról alkotott nézetei mélyen gyökereznek a 19. század szellemiségében, amelynek a történelmi múlt emlékei iránti érdeklődését egyrészt az Európa-szerzte kibontakozó nemzettudat, másrészt az ennek kifejezőjeként délen az antikvitás, északon a gótika emlékeinek szimbolikus jelentőségűvé emelkedése befolyásolta. Hozzájárult ehhez a gótikának a 17. század óta bizonyos szálakon – elsősorban a vallásháborúk nyomán – megfigyelhető továbbélése, valamint az 1800-as évektől – mintegy a historizálás első megnyilvánulásaként – kialakuló újjáéledése. Európa-szerzte megindultak a gótika emlékeinek

nemcsak megőrzésére és konzerválására, hanem megépített formában való újjáépítésére vagy továbbépítésére irányuló kezdeményezések, melyeknek egyik első mintaképe és a század végéig élő tanműhelye a kölni dóm kiépítése volt.

Nem csodálkozhatunk tehát, ha Henszlmann 1846-ban megjelent könyvében a kassai dóm főhomlokzatának rekonstrukciójára egy olyan monumentális kéttornyos megoldást szerkesztett, amelyre a hazai gótikában nem találunk példát. Henszlmann felfogását kezdettől fogva arányelméleti munkájának teoretikus megközelítési módja határozta meg, és számára a konkrét műemlék csupán indíték volt az abból kikövetkeztetendő elméletileg tökéletes, de soha nem volt állapot létrehozásához. A gótikus építészet elméleti tanulmányozása nyomán eltávolodott az emlékek történetileg létrejött állapotának hitelessége szempontjától és a történeti állapot szabálytalanságait, esetlegességeit, több építési korszakon át kialakult alakját a középkori építészek által elkövetett tévedéseknek, a stílus hanyatlásának tekintve, azok „eredeti jellemének” – ahogy ő megfogalmazta – stílszerű visszaállítását tartotta a műemlékrestaurálás feladatának. Ebben a szellemben vette kritikai elemzés alá a kassai székesegyházat, amelynek szerinte a középkorban elkövetett hibáit a helyreállítás során aztán Steindl igyekezett is részben jóvátenni.

Hasonló szellemben foglalt állást egyebek közt a budavári Nagyboldogasszony-templom déli tornya, majd a garamszentbenedeki apátság templomának oldalfalai ügyében, amikor már magukkal az építésszel és a Műemlékek Bizottsága tagjaival is konfliktusba került, akik a történelmi állapotot figyelmen kívül hagyó teoretikus és esztétizáló véleményével szembehelyezkedtek. Élete végén utolsó tragikus konfliktusa a pécsi székesegyház újjáépítésével kapcsolatos, amikor rá kellett döbbsennie, hogy a műemlékvédelem érdekeitől idegen hatalmi tényezők még az általa tudományos meggyőződésből fakadó elképzeléseket is túlhaladva, az épület megújítását az eredeti értékek teljes pusztulása árán erőltetik végig, amit személyes tekintélyével és közbenjárásával sem volt képes megakadályozni.

Henszlmann Imre életművének a műemlékvédelem érdekében kifejtett munkásságáról megemlékezve hiba volna annak ezt az aspektusát megkerülni, annál is inkább, mert itt nem egyéni, hanem európai méretű problémáról van szó, amely nagyjából mindenütt hasonló módon jelentkezett és hasonló konfliktusokhoz vezetett. Mindez nem kisebbíti Henszlmann és kortársai érdemét, akik a műemlékvédelem eszméjét százötven évvel ezelőtt itt, Kassán elindították, feltételeit megteremtették és a veszteségek mellett számtalan értéket megmentve, történelmi jelentőségű szolgálatot tettek az európai kultúrának.

Horler Miklós

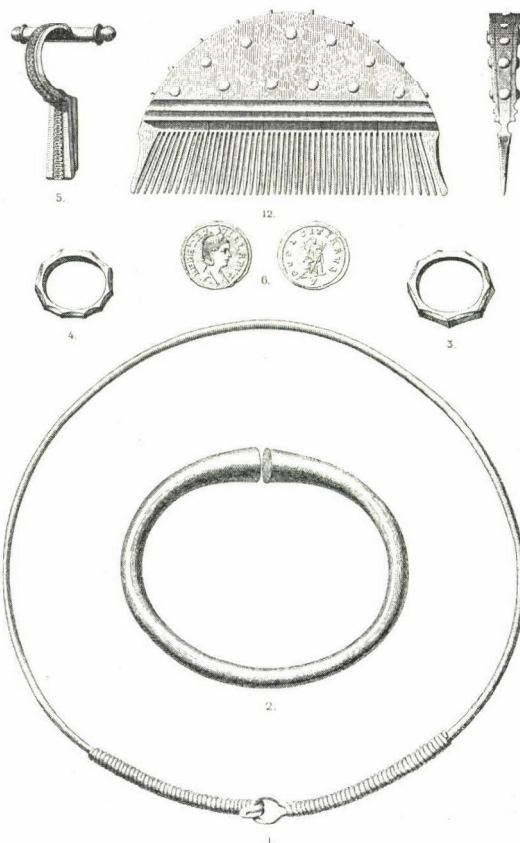
HENSZLMANN IMRE RÉGÉSZETI TEVÉKENYSÉGE

A mai felszólalók többsége Henszlmann Imre műemlékvédelmi tevékenységével foglalkozik. Engedjék meg, hogy néhány szóval más szempontból említsem, részben mint Kassa város szülöttjét, részben mint a régészeti tudomány egyik alkotóját.

Abban a nekrológban, ami a Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet 10. évkönyvében jelent meg 1889-ben, közeli munkatársa, Myskovszky Viktor ezt írta: „Henszlmann Imre 1813 október 13-án született a kassai dóm árnyékában és a lakásuk ablakaiból való kilátás hatással volt egész életére.”[1]

Henszlmann Imre német származású családban született. Iskoláit Kassán kezdte, majd Eperjesen folytatta, ahol megismerkedett Pulszky Ferencsel, aki később a régészet egyik legkiválóbb személyisége lett. Alighanem már az iskolai években kell keresni az őskor és ókor iránti érdeklődésük gyökereit. Ezt még növelte a Fejérváry Gáborral való kapcsolat, aki ismert volt archeológiai tevékenységéről.

Annak dacára, hogy Henszlmann Imre orvosi tanulmányokat végzett Pesten, Bécsben majd Padovában, ahol 1837-ben megkapta a diplomáját, érdeklődése mindig kiterjedt a régészetre és a műemlékekre. Itáliai tartózkodá-



2. Az osztópataki (Ostrovany) római kori fejedelmi sír leletei
Henszlmann nyomán

A FELSŐMAGYARORSZÁGI MÚZEUM-EGYLET 224 ELSŐ ÉVKÖNYVE,

1872³-ról.

AZ IGAZGATÓ-VÁLASZTMÁNY MEGBÍZÁSÁBÓL

szerkesztő és közreműködője:

KÁROLY GY. HUGÓ,

primtori tanár s egyetemi titkár.



AZ EGYLET TULAJDONA.

KASSA.

NYOMATOTT WERFER KÁROLY KIR. AKAD. KÖNYVNYOMDÁJÁBAN.
1874.

1. A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet
első évkönyvének címlapja

sa még inkább kibővítette ismereteit e téren. Már 1840-ben írt az ó-egyiptomi művészetről.[2] 1841-ben, huszonnyolc éves korában az ó- és újkori művészeti nézetek párhuzamával foglalkozó munkájáért megválasztották a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjává.[3]

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 7. vándorgyűlésén, amelynek százötvenedik évfordulóját emlegetjük ma, lépett fel Henszlmann Imre először azzal a javaslattal, hogy Kassán múzeumot kellene létesíteni. Ennek létrehozására huszonöt évig kellett várni. Ennek oka részben az 1848-as forradalom volt, melyben Henszlmann Imre is aktívan részt vett, majd ennek leverése után az, hogy a kultúrélet több személyiségével együtt, Pulszky Ferencsel az élen, Angliába emigrált.

Így jutottak az itteni (például az obyšovcei/abosi) leletek a liverpooli múzeumba – a pénzhányban szenvedő emigránsok kénytelenek voltak ezeket eladni.

Angliában írta meg Henszlmann Imre azt a művét, melyben az egyiptomi, dór és középkori építészetet hasonlítja össze. Ezt a Francia Akadémia támogatásával Párizsban adták ki 1860-ban.[4] Állítólag III. Napóleon is „szponzorálta” 10 000 frankkal.

Henszlmann 1866-ban kinevezték a Tudományegylet művészettörténeti professzorává. A lecsillapodott politikai helyzetben a kassaiak is visszatérhettek a múzeumlapítás gondolatához. A Felsőmagyarországi

Múzeum-Egylet első évkönyvében, amely 1874-ben jelent meg (1. kép) olvashatjuk: 1871. december 12-én találkozott negyvenöt lelkes férfiú, hogy felhívással forduljanak a kassai polgárokhoz, amelyben megmagyarázták, milyen jelentősége van Kassa számára a múzeumnak. Felkérték a város minden művelt és nemes lelkű polgárát az összes társadalmi osztályból, hogy támogassák ezt a mozgalmat.[5]

A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet 1872. október 27-én alakult meg. Az alapító gyűlésen kétszáz tag vett részt. Nagy részben Henszlmann Imre érdeme volt, hogy a múzeumot a fővárosi szakmai körök is támogatták. Hála neki, vállalta az egylet dísztagságát Pulszky Ferenc, Hampel József, Rómer Flóris és mások, akik a születendő intézményt szakmailag, erkölcsileg, de anyagilag is segítették.

Henszlmann Imre azonkívül, hogy egész életében figyelemmel kísérte a kassai múzeumot, végrendeletében ráhagyta a könyvtárát, kép- és metszetgyűjteményét, köztük saját, nagy értékű vázlatait is. Ez a gyűjtemény, amely több mint 3000 tárgyat tartalmaz, a múzeum első művészeti kiállításának alapját képezte.[6]

Amint már más előadók említették, Henszlmann sokat foglalkozott a gótikus építészettel. Külön figyelmet szentelt Kassának, melyről már 1846-ban jelent meg figyelemre méltó munkája.[7]

Érdeklődött a régebbi emlékek iránt is. 1862-ben kezdte feltárni a székesfehérvári koronázási templom maradványait.[8] 1865-ben „Archaeologiai kirándulás Abaúj és Sáros vármegyébe” című cikkében azt a római kori fejedelmi sírt közli, amelyet a Magyar Nemzeti Múzeum nevében ment átvenni Ostrovanyba (Osztopatakára). Itt



4. Emléktábla Henszlmann Imre kassai szülőházán.

már 1790-ben találtak egy hasonló sírt, melynek tartalma az akkori földesúrtól, Péchytól a bécsi K. und K. Schatzkammerbe került. Ott állítólag csak a legértékesebb tárgyakat vették meg, a többi sorsát – és így a sír egész tartalmát – sajnos nem ismerjük.

Ezzel ellentétben 1865-ben az új földesúr, Bánó József jelentette a Nemzeti Múzeumnak a leletet, így ismerjük a sír tartalmát (2–3. kép) és leletkörülményeit is Henszlmann Imre tollából. Az ostrovanyi sírt közölte Bécsben is.

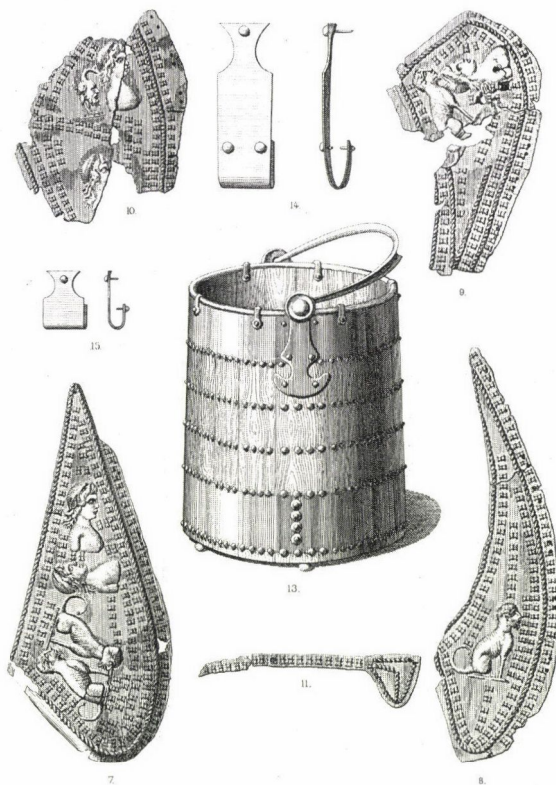
Az utóbbi években a Szlovák Tudományos Akadémia Régészeti Intézete és az Eperjesi Múzeum nagyobb szabású ásatást folytattak Ostrovanyban, mellyel sikerült feltárni a sírokkal egyidős, római kori telep egy részét.[10]

Henszlmann Imre 1866-ban sorozatban közölte a Vasárnapi Újságban a magyarországi legújabb régészeti leleteket.[11] A következő években ásatásokat vezetett Bács környékén,[12] Kalocsán,[13] Visegrádon, írt a Fehér megyei római gátokról,[14] de a baráthegybarlangi ősembercsontokról is.[15] A Magyar Tudományos Akadémia 1879-ik évi tudósítójában cikke olvasható a régészeti tudományról.[16]

Azt, hogy figyelemmel kísérte a külföldi ásatásokat is, azok a beszámolók tanúsítják, amelyek az Archaeologiai Értesítő lapjain jelentek meg. Ezek az egyiptomi feltárásokról szólnak, de például Schliemann Mükénében végzett munkáiról is,[17] amelyet akkoriban nagy érdeklődéssel kísérték mind a szakemberek, mind a széles közönség.

Hozzászólásomat Henszlmann Imre szülőházával kezdtem, amely a mai Hlavná (Fő) és Alžbetina (Erzsébet) utcák sarkán van. Az első emeleti ablakok között emléktábla látható (4. kép), amelyet a Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet készíttetett az erre a célra szánt gyűjtésből. Ez azt tudatja, hogy ebben a házban született Henszlmann Imre, a magyar műtörténelem alapító munkása.

Legalább így akarták a kassaiak kifejezni hálájukat a hírneves földijüknek, aki egész életével bizonyította szülővárosa iránti vonzalmát.



3. Az osztópataki (Ostrovany) római kori fejedelmi sír leletei Henszlmann nyomán

Mária Lamiová

1 Myskovszky V.: Henszlmann Imre emléke. A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet 10. évkönyve, 1889, 1–13.

2 Henszlmann I.: Általános nézetek az egyiptomi művészetekről. Athenaeum 1840

3 Henszlmann I.: Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések között, különös tekintettel a művészi fejlődésre Magyarországon. Pest 1841

4 Henszlmann I.: Theorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII. dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI. siècle. Paris 1860

5 A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet 1. értesítője, 1872/3-ról. Kassa 1874, 37.

6 Récsy V.: Azon gyűjtemények vázlatos ismertetése, melyeket Dr. Henszlmann a Felsőmagyarországi múzeumegyletnek hagyott. A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet 10. évkönyve, 1889, 14–24.

7 Henszlmann I.: Kassa városának ó-német stílusú templomai. Pest 1846

8 Henszlmann Imre jelentése a székesfehérvári régiségekről. Vasárnapi Újság 1862, 330–331; 342–343; 355–356; 366–368.

9 Henszlmann I.: Archaeologiai kirándulás Abaúj és Sáros vármegyébe. Archaeologiai Közlemények 5, 1865, 89–96.

10 Lamiová-Schmiedlová, M.–Tomášová, B.: Töpferöfen von der Wende des 4./5. Jahrhunderts in Ostrovany, Bezirk Prešov. In: Kelten, Germanen, Römer im Mitteldonauegebiet vom Ausklang der Latène Zivilisation bis zum 2. Jahrhundert. Brno–Nitra 1995, 121–127 – további irodalommal.

11 Henszlmann I.: A magyarországi legújabb régészeti felfedezések. Vasárnapi Újság 1866, 162–163; 174–175; 186–187; 198–199.

12 Henszlmann I.: Jelentés az 1872. április 19-én megkezdett és május 7-én befejezett régészeti utazásomról és a Bács vidékén tett ásatások eredményéről. Archaeologiai Értesítő 1873, 57–60; 73–79; 89–94.

13 Henszlmann I.: Die Grabungen des Erzbischof von Kalocsa. Leipzig 1873

14 Henszlmann I.: Római gátak Fehérmegyében. Archaeologiai Értesítő 1875, 72–78.

15 Henszlmann I.: Ósemberi csontok a Baráthegyi-barlangban. Teremészettudományi Közöny 1874, 282–284.

16 Henszlmann I.: A régészeti tudomány. A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője 1879, 35–36.

17 Henszlmann I.: Schliemann ásatásai Mykenaeen. Archaeologiai Értesítő 1877, 143–152.

A GÓTIKUS STÍLUS KITÜNTETETT HELYE HENSZLMANN IMRE MŰVÉSZETSEMLÉLETÉBEN

A művészet múltjának megismerése, történeti folyamatként való tudatosodása, egymásra következő, egymásra épülő korszakok fejlődéseként való felfogása, azaz a történeti stíluskorszakok építményének megalkotása, a korszakok egymástól való megkülönböztetése és megnevezése maga is hosszabb történeti folyamat eredménye. Ennek során – nagyjában és egészében a 19. század közepére – alakult ki a nagy történeti stíluskorszakoknak az a rendszere, amely azután még napjainkban is meghatározza történeti tájékozódásunkat, strukturálja szemléletünket.

Külön története van annak, hogy a megismert stíluskorszakok közül mikor melyik felé irányult a legnagyobb érdeklődés és szimpátia. A Henszlmann megelőző generáció számára még teljesen egyértelmű volt, hogy az ideált, az utolérhetetlen tökéletességet az antik, görög-római képzőművészet képviseli. Novák Dániel szerint „... mi egyedül csak azt ismerjük el valóságos architektúrájának, mely az eddig ismert építésnek az eredetét s haladását, elveit és szabályait, teóriáit és praxisát egyedül a görögöknek köszöni, s mely elterjedt a rómaiak által, a mívelt világnak architektúrája lőn, ...” Novák a középkori építészetet tévútnak, a helyes ízléssel való szembefordulásnak érezte, üdvözölte viszont az olasz reneszánsz mesterek törekvését, az antik eszmékhez való visszatérést: „Midőn ellenben Brunelleschi, a florenci basilika architektusa, a görög-római építészetet előbbi jogaiban visszahelyezteté, s ez által az architektúra vad szüleményit végképp száműzte – a görög-római építészet több híres mester által, kik egymást felválták, ismét visszanyerte hajdani fényét. Ezáltal a gót építésmód mindig jobban és jobban feledékenységre jutott.”[1] Novák Dániel idézett írása 1836-ban jelent meg, alig néhány év múlva, a 40-es évek elején azonban már fellé-

pett az a generáció – ennek volt tagja Henszlmann is –, mely az antikvitás változatlan tisztelete mellett fokozott érdeklődéssel fordult a középkor művészetére felé.

Novák nemzedéke korának klasszicista építészetét – az egyetlen helyes ízlés megnyilvánulásaként – magáénak, a kor szellemisége adekvát kifejezésének érezte. Henszlmann is abból indult ki, hogy „minden előkelő kornak sajátos stílus kellene birta; ...” – ő azonban úgy érezte, hogy korának nincs érvényes stílusa: „mi csak modern vagy divatos stílusban építhetünk; úgy ám, de ily modern stílus nem létezik, s így nekünk nem volna szabad monumentál épületet építeni ... kénytelenek leszünk az előhozott definíció szigorától elállni, és addig míg új stílus nem találhatik föl, ami tömörkedéssel járna, a már meglevők egyikét választani; ...”[2]

A meglevőből való választás során persze Henszlmann is fordulhatott volna a klasszicizáló hagyományokhoz, ő azonban – szemben Novákkal – már a reneszánsz antikvitáshoz való visszanyúlását is tévedésnek tartotta: „... a cinquecento építései is korukban már elkorcsosodott középkori építési gyakorlattól visszamehettek volna a XIII-ik század komoly és szilárd építészetéhez, mert ahhoz mind életök, mind éghajlatuk elevebb viszonyban állott, mintsem az agg római császár építészetéhez, mely csak üres formulákra szolgáltató alkalmat.”[3]

Henszlmann tehát a kora gótikát választotta, a 13. század művészetét tartotta követésre méltónak. Szerinte a középkor építései is az antikvitás elveiből indultak ki, csakhogy szabadon, alkotó módon fejlesztették tovább azt: „Ellenkezőleg működtek a középkor mesterei, ők ti. felvévén a görögöktől kimívelt arányok rendszerét, teremtő erővel új elrendezés és alakítás után törekedtek, mely megváltozott szükségletüknek megfele-

A középkorhoz, a gótikához való fordulásnak nyilván többféle motívuma, többféle indoka lehetett. Kereshetünk indítástokat Henszlmann műveltségében. Írásai – hivatkozásai, idézetei – arról tanúskodnak, hogy igen alaposan ismerte a művészetelmélet klasszikus német szerzőit: Winckelmann, Lessing, Goethe, Hirt, Schlegel műveit, s nyilván hatott rá az a német gótika-kultusz is, amely Goethe nevezetes 1773-as építészeti cikkét követően bontakozott ki Németországban.

De Henszlmann esetében nem hanyagolhatjuk el a személyes élményeket, benyomásokat sem. Itt született Kassán, néhány méterre a Szent Erzsébet-templom homlokzatától áll az a ház, ahol felnevelkedett, joggal feltételezhető, hogy e templom impozáns gótikus építménye jelentette számára az első, meghatározó művészeti élményt.

A vonzalom, az érdeklődés tehát mind a kor általános tendenciáiból, mind Henszlmann személyes élményeiből könnyen származtatható, sokkal érdekesebb számunkra azonban az, hogy Henszlmann teoretikusként hogyan támasztotta alá ezt a szimpátiát, milyen érvekkel, milyen indokokkal alapozta meg a gótika kitüntetett helyét.

Bár Henszlmann többször hangoztatta, hogy nem kíván „rendszerezett tudományt”[5] előadni, azaz tudományos – esztétikai vagy filozófiai – rendszert alkotni, a művészeti gyakorlatból eredő tapasztalatait azonban igen gondosan, mondhatni teoretikus igénytelenséggel fogalmazta meg. Sőt, alapelveit már tulajdonképpen műkritikusi és történeti tevékenységének megkezdése előtt *Párhuzam* című munkájában mintegy megelőlegezte. Definíálta a művészet legfontosabbnak tartott kritériumait: „minden művészetnek valódi föladata: az elevennek, a jellem[zet]esnek és a célirányosnak anyagához alkalmazott előadása.”[6] Bár a kritériumok mindegyikét elengedhetetlennek tartotta, a hangsúlyokban tett különbségeket: „Az építészetben és a tektonikában az első a cél; s azért e két művészet a többinél inkább össze van kapcsolva az étellel.”[7] A célnak, a funkciónak meghatározása a gótika megítélése szempontjából is döntő lesz. Későbbi akadémiai előadásában így definiálta az építőművészet feladatát: „Az építészetnek első és legegyszerűbb föladata az egészségre ártalmas és a kényelmességre kellemetlen hatású külső befolyás ellen felülről és minden oldalról védett helyiséget állítani elő.”

Ha ezen védelmet úgy vagyunk képesek eszközölni, hogy a különmemű épületek céljukat magokban és a használt anyagoknak megfelelőleg mind kívül mind belül nyilvánítják, ha az épület részeit mind magok közt, mind az egészre nézve tetsző összhangzatba értjük hozni, ha e részek kellő csoportozata által látszólagos mozgalmat és életet tudunk önteni a másképpen rideg tömegbe, és ha ezen látszólagos életet jelentékeny szobrászi és festői díszítmények alkalmazásával még inkább kitüntetjük, akkor a pusztá *mesterséget*, mely mint ilyen csak a mindennapi szükségletnek felel meg, *művészetté emeljük*, mely illetően voltában az esztétikai kellekeket is kielégíti.”[8]

A célszerűség – az építészet előtt álló feladat optimális megoldása – és a rendelkezésre álló anyagok figyelembevétele alapján döntött Henszlmann a gótika mellett. Már a *Párhuzamban* is érintette ezt a választási lehetőséget: „A közönség olasz stílt kíván, a régi németet utálja, és ahol csak lehet, gyökerestől kiirtja, és mégsem vagyunk képesek az olasz éghajlatot honunkba átültetni, s ha képesek volnánk is, nem áll tehetségünkben fővényköveinket luccai márvánnyá vagy homokainkat római

puzzuolán földde átvarázsolni. Ha valamely művészetben, leginkább az építészetben vagyunk hazánk földjéhez kötve, mind sajátos éghajlatunk, mind földünk minerális termékei által.”[9]

A választás szükségessége gyakorlati kérdésként is felvetődött, amikor a 60-as évek elején napirendre került az Akadémia palotájának felépítése, s megfogalmazódott a kérdés: „Minő stílben építsük a M.Tud.Akadémia épületét?”[10]

Henszlmann ekkor természetesen megint a gótika mellett érvelt, hiszen ismét előtérbe került – sőt végül győzedelmeskedett is – a klasszicizáló stílus választásának lehetősége. Henszlmann számára a döntő kérdés az volt: „Vajon a nagyszerű dóriai stíl viszonyainknak és éghajlatunknak megfelelő-e?”[11] Henszlmann természetesen elismerte, hogy az antik építészet maximálisan megfelel a görög életformának, szokásainak, az ottani éghajlatnak, a rendelkezésükre álló építőanyagoknak, a mi körülményeink, a mi feladataink azonban mások. „De korunkban a boltozatos építészet az, mire minden köz, minden monumentál épületben elkerülhetetlenül szükségünk vagyunk, ... De ha bolthajtásos építészetre szorunk, természetesen ott kell azt keresnünk, ahol a legtökéletesebben ki van fejlesztve. ... a keresztbolt kimívelése már a román építészetben előhaladván, tetőpontját csak a csúcsíves, vagyis a francia stílben érte el. E stílben mindazt fölhaladjuk, amire szükségünk van, fölhaladjuk a legtökéletesebb világítási rendszert és a legnagyobb szabadságot, valamint az elrendezésben, úgy a csoportozatban és az alakzatban.”[12]

Henszlmann a gótikus építészet felélesztését, folytatását nem úgy képzelte el, mint valamivel később a historizmus építészei, célja nem az ideálisan tökéletes, tiszta gótika volt, nem kész elemeket, motívumokat akart variálni, sőt, kifejezetten figyelmeztetett: „meglévő épületek holt utánzásától óvakodnunk kell...”[13], ő a gótikus szerkezetek feladatnak megfelelő, a felhasznált anyaggal összhangban lévő szabad variálását tartotta a megoldásnak. Elképzelése élesen elhatárolódik a későbbi eklektikától abban is, hogy az őszinteséget elengedhetetlen kritériumnak tartotta: „Természetes, hogy az idomok és az arányok összhangzatban legyenek a felhasznált építészeti anyaggal; ... a művészet az aggkor hibájába esik, hol a fát követ vagy a követ fával törekedtek utánmozni, és ez úton mindig a konstrukció ellen vétkeztek. ... az építészet egyik fő elve: a célt eszközeivel összhangzatba hozni, és azért sem az előbbi, sem az utóbbiakat el nem rejteni. A művészetben tehát hazudni nem szabad... Az első hazugság legföltűnőbb neve a vakolat, mely az alatta levő lényeges anyagot lényegtelen máza alatt eltemeti... a román és francia stíl mindenütt nyilván mutatja mész- vagy homokkővet és szerkezetét ... A hazugság másik nemében igen gyakran kolossal dóriai vagy korinthusi templom csarnokot látunk nyomorult lakások elébe ragasztva ... E hazugságnak sem a középkor sem a görög építészet nem hódolt; mert mindkettő ereklében külsőleg is ráismerhetni a benső célra, ...”[14]

De stílusok és motívumok eklektikus változtatása azért sem kerülhetett szóba Henszlmannál, mert ő a stílusoknak – s így a gótikának is – nagyon konkrét világnézeti tartalmat tulajdonított. Általánosságban már a *Párhuzamban* említi, hogy a „korszellemnek befolyása a művészetekre oly roppant”,[15] majd akadémiai előadásában ezt a középkorra konkretizálja is: „A történet azt mutatja: hogy az emberi erő, szellem és tevékenység nem nyilvánulnak, nem fejlődnek sem egyoldalulag, sem

egyenként, hanem egyetemesen, s így a politikai nagy mozgalmak mindig hatással bírnak a többi szellemi erők, jelesen a tudományok és művészetek fejlődésére... a francia stíl ugyanazon időben fejlődött és hágott tetőpontjára, midőn a városok önállóságukat és függetlenségüket kivívták. ...az igazán művészi építész a szabadságot vagyis a szabadulást, a függetlenséget tételezi föl....A francia építészeti fejlődése legszorosabb viszonyban áll a XII. században Franciaországban alakult és fejlődött városok mozgalmával és szabadság utáni törekvésével.”[16]

Az akadémia székházával kapcsolatos vitában is azt hangsúlyozta, hogy „E stíl tehát nem német, hanem eredeti francia stíl. ... E stíl továbbá nem szerzetesi vagy kolostori stíl, amint némelyek hirdetik... kimívelését egyrészt az északi francia városoknak a XII. században történt felszabadulása, másrészt az akkori építészetnek a kolostori szerfölkött szigorú szabályok alóli fölmentése eszközle; mert e stíl éppen akkor indult virágzásnak, midőn az építész a szerzetesek kezéből a laikus mester kezébe ment át. E stíl tehát kétszeresen a szabadság stíljének nevezhető...”[17] A gótika tehát Henszlmann számára eredetében és szellemében világi és polgári jellegű művészet volt, adottságai, lehetőségei – ahogy akadémiai előadásában megfogalmazta – „inkább megfelelnek a szabadelműségnek, a demokrata szellemnek, mint a román építészet elvei”.[18]

Fontosnak tartotta Henszlmann azt is hangsúlyozni, hogy a gótika logikus, racionális rendszer. A klasszicista szemlélet a reneszánsztól kezdődően Novák Dánielig bezárólag azt emlegette, hogy a gótika barbár, vad, szertelen, szabálytalan. Ezt a vádat Henszlmann visszatücskösítette. „De a francia stíl nemcsak szabad, hanem egyszersmind tudományos stíl is; mert e stíl a logikai

legszigorúbb következetesség eredménye...”[19] Szerinte „ily logikai következetesség, ily okszerű kimívelése az arányoknak, idomoknak és szerkezeteknek, ily okszerű kifejlődésök az alapelvekből és alakokból, ily szigorú tudományos rendszerezés semmi más stílben nem fordul elő, csupán csak a francia stílben...”[20] „A csúcsíves stílben mindenben megvan a legszigorúbb logikai következetesség, a későbbi mindig a megelőzőből fejlődik, nem találkozik arány vagy idom, mely nem tételeztetnék fel az egésznek vagy a szomszéd tagok arányai által, s amely nem felelne meg az épület általános vagy egyes céljának, nem felelne meg éghajlatának, honának vagy építészeti anyagának; nem találkozunk a stílben semmi részlettel, minek létjoga nem volna, semmi díszítménnyel, mely viselő tagja feltételeivel nem lenne összhangzatban.”[21]

S végül érvként hangoztatta Henszlmann azt is, hogy a gótika Magyarországon összefonódott a független nemzeti léttel: „Nem kell továbbá elfelejtenünk, hogy nemzeti történetünk fénykorai karöltve járnak a csúcsíves stíllel.”[22]

Henszlmann számára tehát a gótika nem a vallásos áhítat vagy a regényes-romantikus középkori lovagkultusz, hanem a városi kereskedő-kézműves-polgári kultúra, a „szabadelműség”, a demokrata szellem, a racionalitás és a független nemzeti lét kifejezője volt. Ilyenként tisztelte a múlt emlékeit, s ezért ajánlotta saját korának is, összhangban érezvén ezt a stílust azokkal a törekvésekkel, amelyeket gondolkodóként és politikusként a társadalmi viszonyokban megvalósítandónak tartott.

Tímár Árpád

JEGYZETEK

1 Novák Dániel: Művészeti epocha. Honművész, 1836. dec. 24., 29. – 103., 104. sz. 819–820., 827–829.

2 Henszlmann Imre: A középkori építészet. Budapesti Szemle 1861. XII. köt. XXXVIII–XXXIX. füzet, 129.

3 I. m. Budapesti Szemle 1860. XI. köt. XXXVII. füzet, 315.

4 Uo. 316.

5 Henszlmann Párhuzam c. munkájában az Előszó első mondata így hangzik: „E lapok célja nem rendszerezett tudomány”; a mű 128. lapján is visszatér a kérdésre: „Mivel philosophiát vagy aesthetikát ... nem írok, ...” Henszlmann Imre: Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. In: Válogatott képzőművészeti írások. Budapest 1990, 9, 140.

6 Uo. 17.

7 Uo. 40.

8 Henszlmann Imre: A középkori építészet. Budapesti Szemle 1860. XI. köt. XXXVII.füzet, 309.

9 Párhuzam, i. m. 112.

10 Ezen a címen közölte a BSz Henszlmannnak azt az előadását, amelyik a napilapokban „A magyar akadémia épülete” címen jelent meg. Budapesti Szemle 1861. XII. köt. XL. füzet, 370.

11 Henszlmann Imre: A magyar akadémia épülete. In: Válogatott képzőművészeti írások. Budapest 1990, 203.

12 Uo. 205.

13 Uo. 207.

14 A középkori építészet, i. m. 127–128.

15 Párhuzam, i. m. 56.

16 A középkori építészet, i. m. 325–326, 324.

17 A magyar akadémia épülete, i. m. 206.

18 A középkori építészet, i. m. 118.

19 Uo. 120.

20 A magyar akadémia épülete, i. m. 206.

21 A középkori építészet, i. m. 317.

22 A magyar akadémia épülete, i. m. 206.

HENSZLMANN IMRE ÉS A KASSAI SZENT ERZSÉBET-TEMPLOM

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Társaságának százötven évvel ezelőtt Kassán rendezett vándorgyűlése igen fontos dátum nemcsak a magyarországi, hanem általában a közép-európai művészettörténet-írás történetében is. Több tekintetben is ez a vándorgyűlés – és tagadhatatlan, hogy vele kapcsolatban Henszlmann Imre szorgalmas munkája és szelíd, de ellentmondást nem tűrő erőszakja – jelzi, Közép-Európában igen korán, a művészettörténet intézményesülését. Nem sokkal korábban, 1839-ben Henszlmann sikertelen kísérletet tett a pesti egyetemen művészettörténeti tanszék létesítésére. Talán egyéni kudarca terelte figyelmét arra, hogy egyesületi formát kell találni az intézmények kialakítására: erre szolgált az Orvosok és Természetvizsgálók, az értelmiség egyesülete, amelyhez mint orvos is tartozott. Az e társaság nevében fogalmazott határozat adott alkalmat arra Henszlmannnak, hogy egy év múlva a Magyar Tudományos Akadémia tagjaként nem kevesebb energiával foglalkozzék az új tudomány meghonosításával. Az Akadémia 1847-es felhívása a műemlékek védelméről nemcsak általában vett buzdítás, hanem a polgári magán- és egyesületi kezdeményezések, az adatgyűjtés és a publikációk programja is. Ebben a programban van helye az 1846-os kassai vándorgyűlés eredményeként kiadott, *Kassa városának ó német stýlú templomai* című könyvének is, amely az első magyarországi művészettörténeti monográfia.

Jelentősége tehát műfajában van: Julius von Schlosser terminusait használva, nem a „művészeti irodalom” terméke: nem általános esztétikai szemléldéseket tartalmaz, nem is filozofikus értekezés, nem is a műalkotásokkal illusztrált történelmi fejtegetés. Bár tagadhatatlannak személyes, lokálpatriotisztikus indítékai (hogyan is lehetne másképp a gyermekeiket a dómmal átellenben álló házban töltő Henszlmann esetében?), a munka meghaladja a lokális irodalom kereteit. Nem követi a 19. század művészeti irodalmának egyik vezető, szubjektív fejtegetések és megfigyelések közlésére alkalmat adó műfaját, az útleírásokat, útjegyzeteket sem, hiszen középpontjában két, szorosan összetartozó emlék, a Szent Erzsébet-templom és a Szent Mihály-kápolna áll, s tárgyalásmódja hangsúlyozottan objektív. Objektivitásánál csak egyetemeségtudata erősebb, ez abban az életében soha nem halványuló hitében nyilvánul meg, hogy a művészetek fejlődése törvényszerű, s ezért bizvást lehet olyan távoli emlékekkel való összehasonlítást segítségül hívni a hazai középkori emlékek magyarázatára, amilyenek a kölni dóm vagy a marburgi Elisabethkirche. Ez a cél vezette Henszlmant műfaja megválasztásában: könyvének célja az volt, hogy olvasóközönségének egy általa aktuálisnak tartott tárgyalás- és szemléletmódot, egy új tudományt bemutasson. Ő ennek a tárgyalásmódnak követendő példáit Sulpiz Boisserée kölni dómmonográfiájában, Ludwig Stieglitznek és Friedrich Hoffstadtnak, valamint Carl von Heideloffnak a gótikus építőmesterek munkamódszereiről, különösen a gótikus építésszét arányairól szóló könyveiben találta meg. Ezekhez igazodott a monográfia módszerében, amely nagyon egyszerű: történeti adatokat kapcsol leírásokhoz, az összehasonlítás útján kísérelve meg datálásokhoz eljutni. Ennek a módszernek szerves részei a táblák, amelyeken Henszlmann határozottan historizáló, a Köln esetében

oly fontos szerephez jutott középkori tervrajzokhoz hasonló ábrázolásmódra törekedett. A másik célkitűzés, az aránytanulmányok művelése, amelynek olyan fontos szerepe lett Henszlmann munkásságában, 1846-ban csak mutatványként, mindenekelőtt a kassai szentségház tárgyalása és alaprajzi ábrázolása során jelenik meg.

Talán nem ünneprontás és bizonyára nem is meglepő ezek után az a kijelentés, hogy a kassai Szent Erzsébet-templom és a Szent Mihály-kápolna művészettörténeti tárgyalásában ma egyáltalán nem támaszkodhatunk Henszlmann 1846-os művére, annak interpretációja ugyanis elvétett, forrásértéke – mivel mind a leírásban, mind az ábrázolásban korrekciós szándék is vezette – csekély.

Kassa középkori építészetéről, kronológiájáról és mind a középkori Magyarországon belüli, mind európai helyéről való mai tudásunkat más, későbbi kutatások alapozták meg – részben Henszlmann ellenére, nagy tekintélyének súlya alatt. Első helyen az igazi levéltári stúdiumok és forrásközlések állnak. Henszlmann ugyanis elsősorban a nagy, Kassa várostörténetének általános alapjául szolgáló okleveleket, privilégiumokat használhatta, s panaszkodott is arra, hogy a titkos levéltár irataiba nem kapott betekintést. A dóm történetére, mestereire vonatkozó adatok feltárása – sajnos, eleinte igen gyéren, később nagy számban – mindenekelőtt Kemény Lajosnak köszönhető, helyes értékelésük elsősorban Mihalik Józsefnek, Divald Kornélnak, a fáradhatatlan Wick Bélának.

A másik, döntő építéstörténeti érvcsoporthoz a Szent Erzsébet-templomban a Steindl Imre-féle restaurálás során, 1884-ben folytatott ásatások szolgáltatták, mindenekelőtt a régebbi épületmaradványok, illetve a dóm padlózata és különösen a pillérei alatt felfedezett, az első plébániatemplomból való síremlékek feltárásával. Henszlmann ezeket ismerte, de nincs nyoma annak, hogy a leletek alapvetően megingatták volna abban a feltevésében, amelynek csírái már az 1846-os monográfiában megjelennek. E szerint az elképzelés szerint a dóm alaprajzi elrendezése és a Szent Mihály-kápolna a 13. század második felének műve. Ebben a meggyőződésben Henszlmant ragyogóan megerősítették az 1850-es években, Franciaországban tett „felfedezései”, amelyekről, még távollétében, ünnepélyesen értesítette a Magyar Tudományos Akadémiát. Az egyik alapot a braine-i Saint-Yved-templom alaprajzi formájának mint a kassai alaprajz forrásának felismerése jelentette, a másikat a Villard de Honnecourt magyarországi küldetéséről szóló bejegyzések párizsi albumában. Henszlmann felismerése olyan meggyőző volt, hogy mindaddig, amíg a reimsi székesegyház Szent Jakab-kápolnájának használatba vételéről szóló 1221-es adat nem vált irányadóvá a Villard-irodalomban, még Hahnloser kritikai kiadásának 1936-os első változatában is, fontos szerepet játszott Kassa – az utóbbiban ugyan már a cambrai-i székesegyház építéstörténeti adatai és Szent Erzsébettel való kapcsolatai voltak döntők Villard útjának 1235 körüli datálásában. A korábbi templom alapfalmaradványainak értelmezése, úgy látszik, Steindl restaurátori építőműhelyének belügye volt; a kevés számú megfigyelés értelmezése 1912-ig, Mihalik József monográfiájáig, illetve Sztrehlo

Ottó 1913-as, sok tekintetben fantázia szülte értelmezéséig várattott magára.

Henszlmannt mindenekelőtt történeti elfogultsága akadályozta meg az épület helyes datálásában: ragaszkodott eredeti felismeréséhez, a 13. századi kezdetek elméletéhez; továbbá engedett annak az általa is bírált lokálpatriotisztikus színezetű kassai hagyománynak, amely Nagy Lajos király feleségének, Erzsébet királynénak tulajdonította a dómépítést, és az álló épület nagy részének emelését e kornak tulajdonította. Voltaképpen az az érv, hogy Erzsébet királyné lengyel helytartósága idején, tehát 1370 után sokat időzött Kassán, mai szemmel sem tűnik nagy kronológiai tévedésnek. A harmadik, Henszlmann által feltételezett, történeti elfogultságában gyökerező nagy építési korszak a Mátyás-kor: Henszlmann elsősorban a dóm szentségházát tulajdonította e korszaknak. Ami feltűnő, szimptomatikus és mai művészettörténeti képünktől a legnagyobb eltérést jelenti, az, hogy Zsigmond király korának, amelyre pedig a Szent Erzsébet-templom építkezésének döntő szakasza esett, Henszlmann semmilyen szerepet nem tulajdonított. Ez egyrészt pontosan megfelel az idegennek, könnyelműnek ítélt, Kont és társai kivégeztetésével a magyar nemességgel szemben ellenséges érzelmeit kimutató Luxemburgi Zsigmond általános és hagyományos megítélésének, másrészt annak, hogy Henszlmann a maga kronológiáját inkább a magyar köztörténetre, mint Kassa reális várostörténetére alapozta, amelyben Zsigmond várospolitikája igen jelentős korszak kezdetét jelentette.

Mindazt, amiben ma a kassai gótikus építészet jelentőségét látjuk, a két világháború közötti korszak magyar és különösen csehszlovák kutatásai alapozták meg. Magyar részről igen fontos kezdeményező szerepet játszott Gerevich László disszertációja a dóm szobrászatáról, amelyben először jelent meg alapos elemzések sorában a dóm épületszobrászati díszének helyes származtatása, a Parler-stílus dél-németországi és prágai ágával való kapcsolatainak mérlegelése. A másik kezdeményező Václav Mencl volt, aki érthetően nagyobb hangsúllyal a prágai Parler-kapcsolatok jelentőségét ismerte fel. Manapság bizonyos, a művészettörténet tudománytörténetében paradigmákat kereső tipologizáló kísérletek szellemében mindkét felismerés mögött kereshetnénk etatisztai indítékokat: az egyik mögött a történeti Magyarországra, a másik mögött – Mencl alapvető cikke 1943-ban jelent meg a *Stüdforschungen*-ben – az akkor éppen nem létező csehszlovák republikára vonatkozó nosztalgiát. Később mindketten a kassai Szent Erzsébet-templom közép-európai jelentőségére vonatkozó meggyőződésünk megalapozói lettek: Gerevich László az 1958-ban megjelent *Mitteuropäische Bauhütten und die Spätgotik* című tanulmányával, Mencl sok más mellett az 1965-ös nagy tanulmánnyal, amely *Vzťahy východného Slovenska ku gotice Sliežsko-poľskej vetvy* címmel jelent meg. S itt engedjenek meg egy személyes megjegyzést: számomra, amikor ifjú művészettörténészként monografikus tanulmányokat írtam a dóm építéstörténetéről, ezek a munkák jelentették a szemléleti alapot. Kétségtelen, hogy érvényben voltak még később is. 1986-ban, a washingtoni nem-

zetközi művészettörténeti kongresszuson Jan Bialostocki számára egyebek között a kassai építőműhely példája adott alkalmat arra, hogy a centrum és periféria közép-európai problematikáját vázolja.

Ma a kassai Szent Erzsébet-templom mindenekelőtt mint egy gazdagságának csúcsára jutott közép-európai kereskedőváros épülete áll előttünk, amelyben rendkívüli igények kaptak kifejezést. Ezek az igények ugyanúgy megnyilvánulnak a viszonylag ritka, bár mai tudásunk szerint már egyáltalán nem csak a 13. századra korlátozható jelentőségű szentélyalaprajz megválasztásában, mint az ennél lényegesen kivételesebb centralizáló felépítésben és nagy igényű homlokzatban. Ennek a törekvésnek, a munka közben is egyre fokozódó igényeknek a számlájára írható az épület sok tervváltozása; olyan megoldások idézetszerű bevezetése, amilyen a prágai Szent Vitus-székesegyház déli kereszthajóját követő Királylépcső vagy a déli előcsarnok boltozatának függő záróköve; a kapuzatok rendkívüli jelentőségű, eredeti építészeti és szobrászati invenciója, az egykori boltozatok struktúrája. Ezek jelölik ki nemcsak a dóm, hanem a város helyét is Közép-Európa kereskedővárosai – és csakis jelentős városok – között, Krakkótól Erdélyig: Kolozsvár, Segesvár, Brassó 15. századi templomépítkezéseiig, amelyeken kassai mesterek és megoldások feltűntek. Ma, különösen a ferences templomon feltárt részletek fényében, a Szent Erzsébet-templomnak és szobrászatának újabb értékelése is esedékes lenne.

Minderről Henszlmannál semmit sem találunk. Pszichológiailag is értékelhető eset, hogy ő, aki meg volt győződve a késő gótika káros, dekadens voltáról, s róla egyetlen jó szava nem volt, a kassai dómot lényegében csak dicsérte, s inkább, bizonyára erőszakot téve stílusérzékén, korai datálásaért küzdött, mint hogy beismerje késői jellegét. Kiváló alaptervről beszélt, s azt a kivitelnél elrontó – például csúcsosak helyett lapos árkádíveket építő – kontárokról. Miközben kritikájával lényegében a 15. századi tér megsemmisítését és Steindl „kijavított” változatában a neogótikus historizmus egy művének keletkezését készítette elő, egy fantom-terv rabjává vált. Ő is felismerhette volna a kassai épület prágai kapcsolatait, hiszen járt Prágában, de jellemző, hogy ott sem vette észre a Szent Vitus-székesegyház sajátos jelentőségét. 1877-ben (*Archaeologiai Értesítő* XI. 1877, 246.) így írt a prágai dómról: „Székesegyházunk egészen és mindenben a francia iskolának szüleménye; meglevő részének arányai a kölni dóméi után vannak véve ugyan, hanem, midőn ma a kölni dóm az amiensinek leánya, összehasonlításnál inkább az utóbbit, semmint az előbbit kell a prágai Vitus-egyház mintájának tekintenünk.”

Henszlmann példája sok tekintetben tragikus, hiszen legnagyobb, legkedvesebb témájával nem tudott megküzdeni, s amit elvégzett benne, talán épp szeretete miatt, hamar mulandónak bizonyult. De intő is ez a példa: figyelmeztet a mi történetírói és a ránk bízott emlékek iránt viselendő felelősségünkre egyaránt.

Marosi Ernő

HENSZLMANN IMRE, A KASSAI SZENT ERZSÉBET-FŐOLTÁR ELSŐ TUDOMÁNYOS ISMERTETŐJE

Az a küzdelem, amelyet Henszlmann Imre a kassai Szent Erzsébet-templom műemléki helyreállításáért folytatott, elhomályosította a főoltár megóvása érdekében kifejtett tevékenységét. Henszlmann tisztában volt azzal, hogy a Szent Erzsébet-oltár az európai gótikus oltárok között fontos szerepet töltött be, ugyanakkor vele kapcsolatban az építészettel ellentétben, semmiféle „értelmező” helyreállításnak nem volt híve.

Rimanóczy Ferenc kassai polgármester 1847. május 5-én kelt, a Városi Tanácshoz intézett levelében arról olvashatunk, hogy 1846-ban Henszlmann Imre a Kassán összegyűlt orvosok és természetvizsgálók archeológiai osztálya javaslatával egyetértésben „... a nagytemplom főoltárán lévő régi, igen becses, remekműű képeknek kitisztítására tanodai képirót Seitz Erneszt urat Pestről ide felhívta, ki is Kassára megérkezvén a kérdéses képek kitisztításához hozzáfogott”. [1]

Az Akadémia 1847. június 21-én tartott ülésén Henszlmann Imre a főoltárról tudományos előadást tartott, melyet rajzai előmutatásával illusztrált. Az előadás szövegét, melyet a Kisfaludy Társaságban is felolvasott, a Magyar Szépirodalmi Szemlében még az évben közölték. [2] Ebből megtudjuk, hogy Szeitz Ernő a „tisztítást nagyon szerencsés sikerrel már majdnem egészen bevégezte”.

Henszlmann igen érdekes információval szolgál az oltár barokk kori átalakításáról és liturgikus használatáról, valamint az ezzel járó károkat illetően: „... a római egyház szertartásában megkívánt képváltoztatások, mint azt a különféle ünnepek fölteszik, ne menjenek véghez, oly a régi mű emlékeket veszélyeztető és valóban is sértő módra, mint ez eddig Kassán történt; hol a megkívánt változás és minden műbecs nélkül levő képek az oltárnak középszekrényében levő régi faragványokhoz illesztettek és illesztetnek, ez utóbbiaknak nem csekély és a gyakori változások, és ügyetlen kezelők miatt kikerülhetetlen kárával; sőt fájdalommal kell jelentenem, mikép eddig szokásban volt az oltárnak szőnyeggel kidíszítését úgy alkalmazni, hogy a szőnyegek nemcsak szögekkel, hanem még vastagabb csavarokkal is a legbecsebb képek festett tábláikba illesztettek; és a felügyelők közt senki sem találkozott, ki e barbárságot megszüntette volna.” ... „... az oltár nyitva van, és a fa faragványok láthatók. Ezen alakok a kassai templomban nagy részint fedve vannak szőnyegekkel, nehéz pyamisokkal, mik az úgynevezett paróka-stílusban készültek, és ugyane gonosz stílusban készített szentségház vagy tabernaculummal, nem tudjuk azok rossz ízlésének jeléül-e, kik erre ügyelnek, vagy hogy az, kinek ez uraknál jobb ízlése van, a becses faragványokat ne vizsgálhassa. Mind a mellett egyes leesett testdarabok után sajnálattal ítélniük, mikép ha ezen a rossz újabbat a jobb régi rovására védő rendszer tovább is folytatattik, a becses régiség lassanként egészen elpusztuland.”

„... az oltár szárnyai oly régen nem zárattak be, hogy azokat a tisztítás alkalmával levétetvén, elcsodálkoztunk, midőn a várt 24 kép helyett 48-at találtunk” – írta Henszlmann.

Az idézetből kitűnik, hogy a két pár oltárszárnyat, melyen a huszonnégy képből álló passiósorozat és Mária életének tizenkét jelenete látható, nem csukták be az egyházi ünnepeknek megfelelően, hanem az oltár állandóan nyitott állapotban volt, amikor is a névadó szent,

Árpád-házi Szent Erzsébet legendájának tizenkét jelenete látható. A rongálások így az Erzsébet-ciklust és az oltárszekrény szobraiit sújtották elsősorban, melyekre „paróka-stílus”, vagyis rokokó szőnyegeket erősítettek. A „minden műbecs nélkül” lévő képek, amelyekkel az oltárt korábban és még 1847-ben is eltakarták, Henszlmann számára barokk, vagy saját korabeli, tehát nem középkori képeket jelentenek. Az oltár különböző képekkel történő eltakarása a változó ünnepkörök idejére, a barokk kori átalakítható oltárhasználat egyfajta továbbélését mutatja, amely figyelmen kívül hagyta a középkori szárnyasoltár mozgatható funkcióját.

Henszlmann dolgozatának egyik legértékesebb információja a képek sorrendjének rögzítése, melynek három számozott rajza is nyomtatékot ad. A közlemény eredeti kézirata bizonyítja, hogy Henszlmann a helyszínen pontos rajzokat és leírásokat készített, melyek minden tévedést kizárnak. [3]

A K.K. Central-Comission 1859-es bécsi híradásában Fabry Ignaz kassai püspök beszámol a templom és az oltár restaurálási munkáiról. [4] Ebből megtudjuk, hogy 1856 óta működik egy „Dombauverein”, amely nemcsak az épület, de az oltár megújítását is célul tűzte ki. A munkák vezetésére Gerstner (Gerster) Károly jönevű pesti építészet kérték fel, és a főoltár kiegészítését is tervbe vették. A püspök mellékelte a Central-Comission számára a főoltár tervrajzát jóváhagyás végett, ami meg is történt.

Henszlmann Imre, aki az oltárképek restaurálás előtti sorrendjét ismerte és a Szent Erzsébet legendáját ábrázoló tizenkét táblaképet 1847-ben a kor ikonográfiai ismereteinek legmagasabb szintjén tette közzé, 1865-ben az Archeologiai Közleményekben elszörnyedve jegyzi meg az alábbiakat: „A főoltárt restaurálták ugyan, régi képeit megtisztították; de nem ismervén többé e külön képek régi helyeiket, a legendák folytonos történelmi egymásra következésére sem ügyeltek, úgy hogy p.o.sz. Erzsébet alig születik egy képen, már szomszédján halottnak ábrázolhatik.” [5] Ehhez a szokatlan képcseréhez a technikai lehetőséget az adta, hogy az oltárszárnyak kereteit megbontották.

1884-ben Henszlmann a festmények újabb restaurálására tesz javaslatot: „... melyeket Münchenbe kellene küldeni Hauserhez, aki remekül és jutányosan restaurál. Az építkezés amúgy is még évtizedeket veendő igénybe, kár volna tehát e képek tanulmányozását oly sokáig akadályozni... Ezen nagy remekmű, a templom restaurációja miatt jelenleg úgy be van takarva, hogy annak semmi, legkisebb része sem szemlélhető... a bepólyázott képek, melyektől a lég és napvilág hosszabb idő alatt elvonatik, kárt is szoktak szenvedni.” [6] Ez a ma is korszerű muzeológiai szemlélet hatja át Henszlmann minden, az oltárral kapcsolatos írását, amely a táblaképek és faszobrok igen alapos technikai ismeretén alapul. Bár tervezett monográfiája az oltárról nem készült el, az ő írásai jelentik a legfontosabb kiindulópontot egy ilyen munkához. A kassai Műemlékfelügyelőséggel és a bajor Műemlékvédelmi Hivatallal szorosan együttműködve évek óta azon dolgozunk, hogy ennek a nagy kihívásnak Henszlmann Imre emlékéhez méltóan megfelelhessünk. [7]

Török Gyöngyi

1 Kassa Város Levéltára (Archiv Mesta Košic), Magistrat II/13/b. 1847. május 5. 6. 3419. szám. – A Szent Erzsébet-oltár restaurálása nemcsak a középkori Magyarország szárnyasoltárai történetében az első ilyen kezdeményezés, európai viszonylatban is az egyik legkorábbi példa a múlt századból.

2 Magyar Academiai Értesítő VII. 1847. 159–160; Henszlmann Imre: Magyarországi Szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei. In: Magyar Szépirodalmi Szemle (Pest) 1847. 1–7. 24–30. 36–42. 51–55. 70–74. (Az alábbiakban közölt idézetek: 1–7.)

3 Henszlmann i.m. 1847. 3–5 (I–III. ábra); Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Germ. 1–2. 1274. szám 1. 33.

4 Ignaz Fabry (Bischof und Conservator) zu Kaschau: Die Restauration des Elisabeth-Domes zu Kaschau. In: Mittheilungen

der K.K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV. 1859. 201–203.

5 Henszlmann Imre: Archaeologiai Kirándulás Abaúj és Sáros vármegyébe. In: Archaeologiai Közlemények V. 1865. 104.

6 Henszlmann Imre: Úti jegyzetek 1883. 1884. In: Archaeologiai Értesítő IV. 1884. 199; Archiv Mesta Košic (Kassa Város Levéltára) Magistrat II/13d, ad 2803/85 aktaszám: április 21. 15564. szám (1885. május 8. 12), 2854 (1885. május 13.)

7 Az oltárral kapcsolatos vizsgálatokat az OTKA TO 18271-es számú kutatási programja keretében folytattuk. A fenti előadás kivonatos részlet *Török Gyöngyi: A kassai Szent Erzsébet-oltár című, megjelenés előtt álló monográfiájából.*

A KASSAI SZENT ERZSÉBET-DÓM MAI RESTAURÁLÁSA

Az idei sok évforduló mellett a kassai dómnak is van egy évfordulója: száz évvel ezelőtt szentelték fel újra a húsz évig tartó átépítés és restaurálás után. Az ünnepélyes átadással még nem volt vége a munkának: 1904-ben még rendezték a dóm déli oldalán levő teret, és 1905 körül megjavították a déli torony tetejét (födém, kőpárkánycsere stb.). Mivel ezután a templomnak eléggé hiányos karbantartásban volt része, ideje beszámolni arról, mi történt vele az utolsó száz évben.

A szentély neogótikus támpilléreit (amelyek Steindl Imre terve szerint purista módon megváltoztatták a szentély külsejét) a 19. század végén igen silány homokkőből emelték. Ebből a szepesi homokkőből faragták a szentély párkányát, frízét és új vízköpőit is. Az új fiálék, a párkány és a vízköpők már a 20. század húszas éveiben leváló darabokkal veszélyeztették a forgalmat a dóm keleti oldalán, ezért ezt a málló részt lebontották (leverték), és ideiglenesen lefedték a helyüket ólomlemezrel. Ugyanez történt a szentélyt szegélyező két lépcsőtorony kupolájával és fiáléjával is – ezeket a hetvenes évek elején bontották le, helyükre ismét ideiglenes pléhfedés került. Ekkor már a Műemlékvédelmi Intézet kezdett készülni egy új, alapos restaurálásra.

Ez a felkészülés a múlt századbeli átépítés terveinek tanulmányozásával kezdődött – ezt az Országos Műemléki Felügyelőség (Budapest) tervtárában levő MOB-anyag jelentette elsősorban, de több tervrajz (elsősorban a szentélyről) a kassai Városi Levéltárban található. Alapos adatgyűjtés és az irodalom tanulmányozása előzte meg az ún. előzetes műemléki kutatás feldolgozását. Ebben igyekeztek azonosítani az eredeti – középkori – anyagot, a különféle mértékben hű vagy nem hű neogótikus kiegészítést és átépítést. Ezt az előzetes kutatást aztán az állványok felállítása után pontosítani lehetett.

A már említett szepesi homokkőből készült részek voltak a legrosszabb állapotban, így világos volt, hogy a restaurálást a szentély külsején kell elkezdeni. A neogótikus elemeket a málló kőfelület helyén már csak sejtteni lehetett (a nyolcvanas évek közepén), de a levéltári tervrajzok alapján ezt a részt meglehetősen pontosan lehetett újrakészíteni. Annakra pontosan, hogy a tervezők betartották a múlt századi pillérmegjelölést (a szentélyen G, H, J, K, L, M, N, O, illetve F és P lépcsőtorony), az egyes

pillérfalazatokban a rétegmagasságot (minden pillérben 52 köréteg van a járdaszinttől a koronapárkányig), sőt az egyes rétegekben való köelosztást is. Ez a pontosság a málló pillérek bontásánál derült ki. Az a számozás, amely szerint pl. G-XX a G támpillér huszadik rétegében az első követ jelentette, és amelyet a lengyel kivitelező cég kőfaragói szépen bevésnek az illető kődarabba, utóbb előkerült a lebontott köelemeken is, csak már nem vésve, hanem bekarcolva, esetleg vörös festéssel mázolva.

A szentély vízköpőiről viszont nem maradt 19. századbeli terv. Mivel nem akartak modern neogótikus formákat hozzáadni a már úgyis sokat szenvedett szentélykülsőhöz, a műemléki felügyelő bizottság úgy döntött, hogy a dóm középkori vízköpői szerint faragják az újakat. Eredeti vízköpő akadt a Kelet-Szlovákiai Múzeum kőtárában, de a Zempléni Múzeumban (Michalovce/Nagymihály) is. Ezeket még a múlt században a nagymihályi Sztáray gróf vásárolta Kassán, és a kastélya melletti istállóépület (ma kiállítóterem) falába ültette be. Így sikerült hat darab meglehetősen ép vízköpő modellt szerezni, bár különféle méreteik dacára nem lehetett rájönni, a dóm mely részéről származnak. A szentély támpillérei közt viszont hét falrész van, így a legszélső vízköpő mindkét oldalon ugyanazon modell szerint készült, de egyszerre úgysem látni mindkettőt.

Az új vízköpők beillesztésénél akadt váratlan kellemtelenség is: az első zápornál kiderült, hogy az északkeleti vízköpő szélcsendben pontosan a sekrestye melletti lépcsőtorony kupolájának keresztrózsáját „zuhanyozza” – erre az évekig álló állványokon nyilván senki se gondolt. Hogy ezt a hibát kiküszöböljék, a vízköpőbe ömlő tetővizet a két szomszédosba irányították, így az az említett toronynak többet nem árt. Érdekes módon Wick Béla dóm-monográfiája, amely 1936-ban jelent meg, a 207-ik oldalon a szentélyen csak négy vízköpőt említ: bárányt, kecskét, kakast és baglyot. A dómnak a kassai Kelet-Szlovákiai Múzeum gyűjteményében levő régi fényképei azt sejtetik, hogy a szentélynek csak minden második pillérközén volt vízköpő – az előbb említett helyen így egyáltalán nem. Tehát minden igyekezet ellenére ez mégis egy neo-neo-gótikus szentélyhelyreállítás!

A szentélybelső restaurálásakor is előfordult meglepetés: a gótikus boltozat záróköveinek díszes faragványai csak papírmáséból készültek. Ezeket csavarral rögzítet-

ték a valóban kőből készült sima (esetleg lefaragott) zárókőhöz. A pilléreket és a belső falköveket a 19. században egy szilárd „cementtejjel” vonták be – nyilván azért, hogy ne lehessen látni javítgatott felületüket és a különböző magasságú kőrétegeket. Erre a bevonatra ráfestették a most már egyenletesen elosztott „fugákat”. Ez a cementréteg nagyon alávaló kezelésnek bizonyult, a fal alsó részein igyekezett magától is lehámlani, a többi felületről eltávolították a restaurátorok. Ekkor találták meg a középkori felszentelési kereszt maradványait az oltár mellett balra. Hiányzó részeit kiretusálták, ez közelről jól kivehető.

A szentélypillérek faragott konzoljai tisztításakor apró festékmaradányokat is találtak, ezek alapján készítettek egy középkori kifestés-rekonstrukciót: ezt csak a főoltár mögött lehet látni, hogy ne zavarja a belső egységét. A restaurátorok végül az egész szentély belsejét egy már meszes, kissé pigmentált réteggel kezelték, hogy az egész templombelsőt megtartsák a múlt századbeli átépítés szellemében.

A szentély és a sekrestye restaurálása 1985-től 1992-ig tartott. Ugyanekkor javították a tetőt is. A szentély, a főhajó és a kereszthajó födémszerkezete száz éve készült, jó állapotban van ma is, csak a beázott helyeken kellett pótolni a faanyagot. Az ötszínű mázas tetőcserepet száz évvel ezelőtt a Zsolnay-cég készítette, ezt teljesen ki kellett cserélni, a lécezéssel együtt. A cserepek mázas része még ugyan teljes volt, de a lécezésen tartó fog egészen porrá mállott. Az új cserepet egy délmorva cég készítette 1985-ben, az adott (nem szabványos) méretben, ez akkoriban szinte hihetetlen volt.

A huszártorony szintén egy neogótikus adalék: faszervezet, rézlemezzel bevonva. A rézlemez díszítésből több mint kétszáz darabot kellett pótolni – annak idején a város négy legjobb bádógosa dolgozott rajta fél éven át. A huszártorony és a szentély tetején álló kereszt kovácsoltvasból készült száz éve, ezeket csak javítani és konzerválni kellett. A tető javításakor került a tetőtérbe egy acélelemekből összeszerelt biztosító szerkezet, hogy meggátolja az esetleges oldalnyomást a födémről az oldalfalakra – ez több szakember szerint felesleges volt, de a tervező nem akart kockáztatni semmit.

1993-ban befejezték a déli homlokzat restaurálását is: itt csak kisebb kőcsere történt, rendszerint ott, ahol a 19. században silány követ használtak. A munka inkább alapos tisztításból és konzerválásból állt.

A déli előtér belsejét is kezelték száz évvel ezelőtt a már említett cementtejjel – ezt most innen is eltávolították a restaurátorok, így a kőfalazat újra „lélegzik”. Mivel a kőfelület bemutatása itt nem hat zavaróan, nem került

sor meszes festékes kezelésre, habár nyilvánvaló, hogy ez a felület is eredetileg ki volt festve, esetleg aranyozva.

1995-ben hosszas felkészülés után hozzáfogtak az északi torony javításához. Először az 1775-ből származó tetőt vizsgálták. Itt kiderült, hogy az eredeti barokk rézlemez lyukas részeit a múlt századba vasszegekkel (!) foltolták. Így a vegyi reakció nyomán a lyukak ott is megnöttek, ahol azelőtt talán nem is voltak. Ezért az egész rézlemez fedést ki kellett cserélni, de szerencsére az eredetileg aranyozott barokk díszeket sikerült ki egyengetni, és valamennyi visszakerült a kupolára. A hiányzó darabokat a meglevők szerint pótolták, az aranyozást mindenütt alaposan fel kellett újítani.

1996–1997-ben az északi torony kőszerkezetét restaurálják. Ez a torony nem épült át annyira a múlt században, mint a templom többi része. Ez azt jelenti, hogy egyrészt a szerkezete (kődísztípusai, támpillérei stb.) még kevesebb karbantartásban részesültek, mint a templom többi szerkezete, de másrészt azt is, hogy itt még fokozottabban kell ügyelni a műemlék állaga megővására. Kőcsere csak olyan esetben indokolt, amennyiben a sérült rész veszélyezteteti a többi elem épségét.

A torony falazatában levő repedéseket az elmúlt kétszáz évben egyrészt utólag beépített acélkapcsokkal, másrészt a karcsú ablakok befalazásával orvosolták. A mostani restauráláskor a helyszínen összeszerelhető acél biztosítószerkezet került a torony három szintjébe, amely összetartja a mozduló falrészeket, így a téglafalazat feleslegessé válik.

A múlt század „cementes” restaurálása itt is előfordul: több helyen egészítették ki a málló követ úgy, hogy egyszerűen bevakolták vastag cementvakolat-réteggel, ami alatt a kő még jobban tönkrement. Ezeket a rétegeket most eltávolítják. A terv fontos része volt egy aprólékos közettani vizsgálat is: itt nemcsak a torony falában előforduló kőfajtákat vizsgálták, de meghatározták azokat a kőtörőket (kőbányákat) is, ahol ma lehet megfelelő jó minőségű, azonos jellegű követ szerezni. Az esetleges kőcserénél ezen utasítások szerint fognak eljárni.

A szerződés értelmében az északi tornyot 1997 végére befejezik a restaurátorok. A következő munkát a dőmon sürgősen a déli torony külsejére és az északi kapuzatra kell irányítani, mert ezek vannak leginkább veszélyeztetett állapotban.

A kassai Szent Erzsébet-templom építésén dolgozó kőfaragóműhely Európa keleti részén a legtöbb építkezést befolyásolta a középkorban. Jó lenne, ha valami hasonlót mondhatnánk el a mai restaurálás befejeztével is...

Kristína Markušová

SZEMLE

GISELA UND OTMAR RICHTER: SIEBENBÜRGISCHE ALTÄRE. WORT UND BILD VERLAG, THAUR BEI INNSBRUCK 1992. 280 OLDAL, 150 FEKETE-FEHÉR ÉS LXIV SZÍNES KÉP

Alig több mint nyolcvan éve jelent meg Victor Roth alapvető anyaggyűjtése, a máig nélkülözhetetlen *Siebenbürgische Altäre* című korpusz (Strassburg 1916). Az ő teljesítménye még sokat ígérő kezdet volt, szinte egyidős Divald Kornélnek először a Szepességre, majd az egész Felvidékre kiterjedő feltáró, publikáló, az oltárok megbecsülését növelő, kutatásukat megindító tevékenységével, de munkáját a következő generációk nem az indulásnál remélt lendülettel folytatták.

Kétségtelen, hogy Erdélyben sokkal kevesebb oltár maradt fenn, mint a Divald által kutatott részekben, így eleve kevesebb esély van stílusfejlődés, műhelyösszefüggések és hasonlóak rekonstruálására, de nem csak ez az oka a viszonylagos elmaradottságnak: itt alig folytak részletkutatások. Bármilyen meglepő, a medgyesi, a berethalmi és a szászsebesi oltáron kívül egyikről sem jelent meg alaposabb vagy akár csak terjedelmesebb önálló tanulmány. Az újabb megállapítások általában az erdélyi művészet egészét összefoglaló könyveknek köszönhetők, s így – bár nagyon figyelemre méltók is vannak köztük –, nem konkrét, időt rabló kutatásokon alapulnak, s így nyilvánvalóan esetlegesek. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy máig Roth az állandó tekintély, az erdélyi szárnyasoltárokkal foglalkozó íráskor övele érvelnek, esetleg övele polemizálnak.

Ebben a helyzetben rendkívüli jelentősége van egy olyan könyvnek, amelyik 22 teljes oltárt vagy szinte egész oltárrá kiegészíthető táblakép-együttest ismertet, hozzá még két eredeti összefüggését már elvesztett táblaképet és három szobrot. (Azt azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy a cím által sugallt teljességgel ellentétben itt most nincs szó az összes ránk maradt erdélyi oltár bemutatásáról, ezek a szerzőknek a bevezetőből már kiderülő szándéka szerint csak azok a darabok, amelyek most is eredeti helyükön, templomban vannak. A csikcsatószegi melleleg hiányzik, és a magányosan fennmaradt szobrok között nincs jelen a csíksomlyói Madonna; a múzeumba jutottak aránya egyébként viszonylag csekély.) A részletes leírásokkal és a rendkívül jó minőségű reprodukciókkal mindenestre akkora adatmennyiség áll a továbbiakban az érdeklődők rendelkezésére, ami jóval túllépi az eddigieket.

Már a véletlennek látszó, bár jellemzővé összeálló kihagyásokból is látszik, hogy a könyv „nagyon szász” munka. A 17. századi sziléziai költő, Martin Opitz velük kapcsolatos jellemzését („germanissimi germanorum”) is ez az alapállás helyezte a holtövényi oltárról szóló szövegrészbe, azaz az utolsó leírások egyikébe. Mindazt, ami az erdélyi szászokkal kapcsolatos, rendkívül értékesnek érznek a szerzők: a legnagyobb magyarországi humanistának például Honterus után Christian Schäuseust mondják, tehát az összes magyar, sőt magyarországi humanista elmarad a szászok mögött. Ahol az

érték nem elég evidens, ott legalább egy érdekesség kerül szóba, így pl. a rádosi oltár bemutatása előtt azt tartják fontosnak megemlíteni, hogy ebben a faluban született a marengói csatát Napóleonnal szemben elvesztő osztrák tábornok.

Az természetes, hogy az általuk idézett szerzők a késő középkori művészet német specialistái, de az szembetűnő, hogy mennyire nem igyekeznek a megfigyelt jelenségeket magyarországi összefüggésekbe beágyazni. Ha ritkán, de mégis felbukkan Felsőmagyarország vagy a Szepesség neve – ismételtelen leszögeznek, hogy az ottani szászoknak mennyivel szerencsésebb volt a helyzetük –, akkor csak azért említik, hogy egy arról érkezett németországi vagy krakkói hatást megmagyarázzon. Bájos apróság, hogy egy térképen a különben nem tárgyalt, szárnyasoltárral nem rendelkező Kovászna neve β -szel van írva.

Fokozza a könyv láttán érzett örömünket, hogy a tárgyalt oltárok kivétel nélkül valamilyen restaurátori beavatkozáson mentek át az utóbbi néhány évtizedben, legtöbbször maga Gisela Richter volt a munka elvégzője. Ez azt jelenti, hogy vége annak az elhanyagolt állapotnak, amely az erdélyi oltárokat a közelmúltig jellemezte, amely miatt – erről többször olvashattunk a könyvben – gyakran méltatlanul rossz vélemények voltak róluk. Roth könyvében például azt találjuk a tóbiásfalviról, hogy rossz állapotú, átfestett, holott csak az elszennyeződés, ill. a festékréteg helyenkénti meglazultsága miatt volt kevésbé élvezhető. A beavatkozás mértéke egyébként rendkívül különböző, gyakran (Tatárlak, Hóltövény, Segesvár) mindössze a táblák letisztítására volt szükség, de például a rádosi oltárnál a kéz és lábujjak pótlását is elvállalták, sőt a berethalmi oltáron a középső csoport egyik főszereplőjének, a feszület alatt álló Jánosnak igazán hangsúlyos helyről hiányzó kezét 1972-ben újra ki merték faragni.

A könyvnek nemcsak a címe visszhangozza Victor Roth munkáját, de felépítése is feltűnően hasonló. Elődjéhez illeszkedően tulajdonképpen az egyes oltárok hosszú felsorolása és egymástól meglehetősen független leírása. (A bevezető itt hosszabbra sikerült, az ottani, honismereti típusúnak mondható szöveghez itt húsz oldal csatlakozik, amely a szárnyasoltár részeit és a restaurálás elveit ismerteti.) A sorrend nagyjából időrendi, ennyiben szintén megfelel a Roth által nyújtott példának, de míg ott a rendszerezés előmozdításaként egyes oltár-csoportok egységbe voltak foglalva, addig itt az egyes objektumok önmagukban értékes entitások; az analógiák, hasonlóságok, ha az ismertetésbe bekerülnek is, nem bontják meg az alapvetően inkább analízáló mint szintetizáló előadásmódot.

A leírások elején mindig egy vázlatot találunk, amely rögzíti az oltár figuráinak vagy jeleneteinek helyét. A

végeredményben ikonográfiai súlypontúnak mondható tárgyalást a szerzők nagyon fontosnak érezhették, sőt a szereplő szentek legendájának ismertetésével ennek a szempontnak talán az igazán indokoltnál nagyobb jelentőséget is juttattak. Persze a táblákról – és feltűnően ritkábban a szobrokról – mint művészeti alkotásokról írnak, színeket, kompozíciókat elemezve. (A színeknek szentelt sorok között néhány valóban magával ragadó is van.) Ezekben a részekben is főként arról esik azonban szó, hogyan kívánta a művész adott esetben a megfelelő bibliai hely hangulatát szolgálni. Ennek során ritkán ütnek meg kritikus hangot, inkább saját meghatározó elfogódottságukat igyekeznek az olvasóra is átsugározni. A túlértékelések szemléltetésére egy jellemző példa: a berethalmi oltár külső oldalán sorakozó álló szentfigurák festőjét nagyon határozottan a bécsi skót bencések oltárának mesterével azonos művészi rangra helyezik, és Dürer legfontosabb előkészítőjének vélik. Vincentius mester nagysinki oltáránál azonban egyetérthetünk velük: az eddigi kutatás méltatlanul becsülte le.

Az egyes oltároknál szinte mindig szentelnek egy alfejezetet a készülés időpontjának meghatározására és egyet a stílusösszefüggésekre. Az előbbinél meglepően nagy jelentőséget tulajdonítanak a táblák valamelyikén található esetleges évszámoknak, még a barokk korban oda-festetteknek is. Az évszámtól független stíluskritikai datálás semmiképp sem mondható magától értetődő munkamódszerüknek. A stílusösszefüggések feltárásán egyébként általában nem konkrét művészettörténeti meghatározást kell érteni, inkább olyan irányok, iskolák és főleg nevek felidézését, amelyek előbb-utóbb eszünkbe juthatnak, ha az oltárokat alaposan és nagy szeretettel nézegetjük. Ilyen Pacheré, sőt Grünewaldé, akik persze nyilván csak analógiák vagy bizonyos Erdélyben is érezhető impulzusok kiinduláspontjai lehettek, ám ezek konkrét közvetítői után általában nem nyomoznak. (A segesdi Nagy Szent Családnál még Leonardo da Vinci neve is felbukkan, arra hivatkozva, hogy ő az egyik leg-híresebb Szent Anna harmadmagával-kép szerzője.)

Egy világos példa arra, mennyire csak iránymutató, nem a hatás útját precízen megrajzoló a stílusösszefüggések nyomozása: a már egyszer szóba került berethalmi *Keresztrefeszítésről* szólva Nikolaus Gerhaertot említi, pontosabban egy az ő köréhez tartozó kompozíciót a nördlingeni Georgskirchében. A berethalmi figuráknak ennél bizony jóval közelebbi forrása a krakkói székesegyháznak az a mellékoltára, amelyik János Albert király mellékkápolnijában áll, és egy Stoß-tanítvány munkája az 1500 utáni évekből (Tadeusz Dobrowolski: Sztuka Krakowa. Kraków 1978, 163, 106. kép.) Egy másik: a medgyesi főoltár passió-képeihez négy párhuzamos korabeli jelenséget is felhozunk, de végül sem foglalnak állást azzal kapcsolatban, vajon melyik közülük a meghatározó.

Találunk azonban újdonságot is, részben olyasmit, amiről csak itt, Magyarországon nem tudunk, részben olyanokat, ami a szerzők önálló megállapításának, állásfoglalásának mondható. Az előzők közül való annak említése, hogy a gyulafehérvári püspök – akkor még Márton Áron – megegyezett az erdélyi evangélikus püspökkel, Albert Kleinrel arról, hogy a szászsebesi oltárból a 18. század elején kiemelt és egy másolattal helyettesített Madonna a kőörgyi katolikus templomból térjen ismét eredeti helyére vissza. A másodikok közül említjük az almakeréki főoltár dátumának az eddigi vélekedéseknél sokkal későbbre, az 1460-as évekre megkísérelt áthelyezését, vagy határozott szembeszegülését azzal a véleménnyel, hogy a segesdi oltár festőjét a berethalmi predella mesterében ismerjük fel.

Fontos és örömdetes újdonságokat találhatunk a könyvben a restaurátori munka eredményeinek köszönhetően. A legfontosabb ezek közül a nagysinki retabulummal kapcsolatos (melyet csak a 18. században vásároltak meg Muzsnáról), amelynek predelláján egy átfestés eltávolításakor rendkívül magas minőségű 15. század végi alakokat lehet megtalálni (bár a szerzőkkel ellentétben a hasonlóság a Vajdahunyadról a kolozsvári múzeumba jutott, Radocsay által nem tárgyalt Mária-fejjel nem látszik szembetűnőnek, inkább az arctípusra, mint a festésmódra szorítkozik), továbbá a főkép meglehetősen széles, 25 cm-es alsó keretén egy későbbi átfestés alól a segítőszentek kerültek elő. A nemesi oltár predelláján hasonlóképp egy késő gótikus jelenet látható a restaurálás eredményeként, mégpedig ha a vértanú arcélinek hitelt lehet adni, alighanem Szent Pál lefejezése.

Minthogy a könyv egyik szerzője restaurátor, nem meglepetés a képek és szobrok letisztításával, helyreállításával kapcsolatos problémák állandó felszínén tartása. Minden oltár leírását egy-két, ennek szentelt bekezdés zárja le; meglepő, de ebben igen ritkán nyer említést, hogy a beavatkozásra melyik évben került sor. Nagyon jók ezek az összefoglalások, hiszen a művészettörténetek nem mindig vannak teljesen tisztában a restaurálás-sal kapcsolatos dolgokkal, az erdélyi falvakat, különösen az eldugottabbakat egyébként is elég nehéz felkeresni, a szárnyasoltárokat személyesen szemrevételezni.

Gisela Richter egy élet rengeteg fáradságát áldozta ezekre az alkotásokra, helyreállításukra, néha megmen-tésükre. (Közben többször is illő köszönetet mond azok-nak a német – akkori szóhasználat szerint azt mondat-nánk: nyugatnémet – szerveknek, amelyek anyagi és egyéb segítségükkel lehetővé tették ezt a munkát.) Mi öneki köszönjük, hogy mindezt összerendezve, egy nagy példányszámú publikációban közkinccsá tette.

Végh János

JUDIT H. KOLBA: HUNGARIAN SILVER. THE NICOLAS M. SALGO COLLECTION. LONDON 1996

A magyar ötvösség kedvelőinek nagy örömeire megjelent Londonban a legendákkal övezett Salgó-gyűjtemény részletes leíró katalógusa. Az igényes kivitelű kötet szinte teljes egészében magyar szerzőkötőkkel készült. A nyomdai kivitel a debreceni Alföldi Nyomda munkája, a fényképeket Gábler Csaba készítette, a két

bevezető tanulmányt H. Kolba Judit írta és ő végezte a gyűjtemény feldolgozását, illetve írta a katalógust.

Reméljük, a képzelt „célcsoportnak” – a külföldi olvasóknak – a két bevezető tanulmány elegendő információkat tartalmaz ahhoz, hogy jobban megértsék a tárgyak üzenetét. A kisebb pontatlanságokat, tévedéseket

pedig írjuk a fordítás rovására, részletes ismertetését nem tartom fontosnak.

A kiadvány legfontosabb része természetesen a gyűjtemény katalógusa, amely 120 tételben, ennél valamivel több tárgy leírását tartalmazza. A részletes leírások lehetővé teszik – ellentétben sok más katalógussal – az egyes meghatározások ellenőrzését, esetleg helyesbítését. A 120 tételből 21 jelzetlen tárgyat ír le, ezekről egyedül a katalógus szövege alapján, a tárgyak kézbevétele nélkül nem lehet véleményt alkotni. További 47 tárgy esetén a szerző meghatározása teljesen biztos, ám kézbevétel nélkül ezek ellenőrzése sem lehetséges; a meghatározásokat el kellene fogadnunk. A fennmaradó 52 eset sajnos problematikus és bizonytalan, teszi a jónak látszó meghatározások elfogadását is. (A továbbiakban a tárgyra a katalógustétel sorszámaival hivatkozom és csak azon művek bibliográfiai adatait közlöm részletesen, amelyek a tárgyalta katalógus irodalomjegyzékében nem szerepelnek.)

Egy nagy csoportnál a Szerző a tárgyon található mesterjegyet hasonlónak (*similar*: 21, 45) vagy lehetségesen azonosnak (*possibly*: 4, 5, 40, 44; a 4. sz. poháron két behozatali jegy – import mark – is van rajz és meghatározás nélkül közölve) esetleg talán azonosnak (*probably*: 34, 43) mondja Kőszeghy jegykönyvének mesterjegyével, vagy kijelenti, hogy attól kismértékű eltérések (*minor differences*: 6; itt ráadásul két jegyet is közöl, de hogy melyikhez képest van eltérés, azt nem) látszanak, vagy a jegy a már közöltnek változata (*variant*: 7, 31). Azonban ezekben az esetekben is a jegykönyvben levő mesterjegyet reprodukálja (kivétel a 31. sz., amelyről a tényleges jegy rajzát közli), így eldönthetetlen, hogy jelzői milyen mértékű eltérésre utalnak. (Valószínűnek tartom, hogy a kiadó, ha ezt kéri, gondoskodott volna arról, hogy valóban a tárgyon látható jegyek kerüljenek a katalógusba ezekben az esetekben is, akár rajzban, akár fényképen.) Előfordulhat a jegy kopása, félreütése, de teljesen eltérő alakzata is, amikor jegyváltozatról lehet szó vagy egy másik mester jegyről. Nagyon óvatosan kell kezelni az ilyen lényegtelennek tűnő eltéréseket is, mert a nagyobb lélekszámú céhekben egyidejűleg több azonos névbetűjű mester is dolgozott és ezek jegyei nagyon hasonlóak lehetnek. (A *Halasu* például az összekapcsolt DB betűkből álló 17. századi mesterjegyek kilenc változatát mutatja be: O siglă de meșter – doi argintari transilvăneni din secolul al XVII-lea. Acta Musei Napocensis XV. Cluj-Napoca 1978 – és egy-egy brassói és kolozsvári mesterhez igyekszik ezeket kapcsolni.) Egy esetben történik konkrét utalás az eltérés mértékére, amikor a 16. sz. tárgynál a mesterjegyet fordított állásúnak (*reverse*) mondja, de ekkor is a jegykönyv jegyét reprodukálja. A 10. sz. tárgynál kérdőjellel hivatkozik Kőszeghy jegyére, de most legalább reprodukálja a tárgyon levő AK jegyet. Ebből viszont nyilvánvaló, hogy ennek a jegynek semmi köze a hivatkozott jegyhez. (Az itteni jegy téglalapba írt két különálló betű, amaz pajzsba foglalt összevont monogram.) Talán azért hivatkozik a Kőszeghy-jegyre, mert feltételezi, hogy a két jegy mestere azonos? Nem derül ki a szövegből.

Szeretném hangsúlyozni, hogy nem feltétlenül és minden esetben elítélendő ez a bizonytalankodó meghatározás. Ez ugyanis még mindig jobb, mint egyes esetekben az eredeti árverési katalógusok magabiztos, kétséget kizáró meghatározásai (pl. a 6. sz. esetében), de a pontos jegyrajz közlése nélkül teljes bizonytalanságban hagyja a katalógus tanulmányozóját. Egyes pontosan meghatározott tárgyak esetében sincs minden rendben.

A 30. és 32. sz. talpas pohár a brassói Johannes Welzer munkája. Szerzőnk a 32. számnál megjegyzi, hogy mesterjegye tisztán látható és teljesebb, mint a Kőszeghynél közölt. Ennek ellenére mindkét tárgynál a Kőszeghy-féle jegyet reprodukálja, pedig igazán jó lenne tudni, milyen a teljesebb jegy rajza.

A 36. sz. pohárnál, mivel ezt azonosítja az 1931-ben 177. sz. alatt kiállított pohárral, Szerző megjegyzi, hogy Kőszeghy ezt Petrus Schnell I. (K:1384a) nagyszabeni ötvösnek tulajdonítja, pedig azon Petrus Schnell II. (K:1403) mesterjegye van. Ezután azonban Petrus Schnell I. mesterjegyet reprodukálja. Csakhogy az 1931-es pohár talpán nyulat üldöző kutyákat vert ki az ötvös és feliratát is ellátta. Ha az ezen levő 1622-es dátumnak hitelt adunk, akkor már csak ezért is Petrus Schnell I. művének kell tartanunk. Kőszeghy ezt az 1931-es poharat, Petrus Schnell I. művét vette fel jegykönyvébe (egyébként 1927-ben is ki volt állítva 181. sz. alatt) és ez nem azonos a most közölttel, s így számomra teljesen bizonytalanra vált, hogy milyen jelzés is van a Salgó-gyűjtemény pohárnál.

A 41. sz. csemegés tálkánál csak említi a behozatali jegyet, de nem határozza meg. A 48. sz. kassai csemegés tálka próbajegyéről nem tesz említést, pedig a mesterjegyhez eddig közölt tárgyakon Kassa liliosos próbajegy-e mindig szerepelt. A próbajegy hiánya is említendő információ. Azt pedig, hogy Kőszeghy csak a mesterjegyet közli, de a Salgó-gyűjtemény tálkáját nem, teljesen felesleges hangsúlyozni, ezt más tárgyaknál nem is tette meg.

A 49. sz. talpas pohárnál megjegyzi, hogy bár mestere a 17. században élt (Jeremiás Jekel, mester 1618, meghalt 1667) a pohár díszítése „közelebb áll felfogásában a 18. századhoz”. Bár ebben nem adok Szerzőnknek igazat, ha azonban elfogadjuk kijelentését, az igazán érdekes kérdések ezután jöhetnek: hogyan került a korábbi mesterjegy a pohárra, mert az nem képzelhető el, hogy a gazdag díszítés utólag készült volna; nem utólag forrasztották-e fel a mesterjegyet tartalmazó részt; nem lehet-e, hogy a mesterjegy meghatározása téves és a Jekel-család egy másik tagjához kell kapcsolni (öt Jeremiás Jekel működött Brassóban)?

Az 58. sz. fedeles pohár Mikes Kelemen címeit felsoroló felirata rövidítéseinek csak első felét oldja fel és megjegyzi, hogy a felirat második fele lefordíthatatlan. Pedig a Magyar Nemzeti Múzeum ugyanettől a mestertől származó, Mikes Kelemen részére készült poharainak feliratát, amelynek második fele teljesen azonos az ittenivel, Szerzőnk korábbi publikációiban – melyeket az itteni irodalomjegyzékben fel is sorol – feloldotta. A felirat eltérő középső része pedig Mikes Fehér vármegyei főispánására utal.

A 71. sz. poháron kis méretű behozatali jegy is szerepel rajz és meghatározás nélkül. A 78. számú pohár oldalába illesztett érem feliratának olvasata hibás. A fényképen is jól látható feliratot Szerző „Ocean Treue Srid und Segen Spurt” alakban olvassa, holott az „Man Treue Frid und Segen spurt” és ez, ellentétben Szerző megállapításával, már lefordítható. Egyébként a hivatkozott 1931-es katalógusban (148. sz.) is ez az olvasat szerepel. Ezután már hajlamos vagyok arra, hogy az éremnek a képen nem látható hátlapja feliratát is az 1931-es „Wo reine Liebe die Herzen ruhr” formában fogadjam el, szemben a most közölt „Das reine Liebe die Herzen ruhr” alakkal szemben. 1931-ben még, úgy látszik, tudtak régi német (*early German*) szöveget olvasni. (Az irodalom felsorolásából itt is kimaradt az *Exhibition 1927. no. 394.*)

A 91, 95, 109. sz. pesti ötvösművek készítését szinte évre pontosan határozza meg, amit természetesen a tárgyakra ütött évbetűk tesznek lehetővé. Szerzőnk a 95. sz. tárgynál egy *assay mark C* jelzést említ, a 109. sz.-nál *incuse N* jelzést, a 91. sz.-nál semmit. Ennek a jelzésnek az angol irodalomban a „date letter” felel meg. (A sok közül csak az alpművet említsük: *Sir Charles James Jackson: English Goldsmiths and their Marks*. London 1921, ami számos reprintben is megjelent.) Érdekes, hogy Kőszeghy sem használja következetesen az évbetű (*Jahresbuchstabe*) megnevezést. Gyakran ellenőrző betűt vagy ellenőrző évbetűt említ, ami természetes is, mivel nálunk ezek használata nem olyan szigorúan meghatározott, mint például Angliában vagy Párizsban. Sokszor nem is az évek jelzése az elsődleges feladata, hiszen van úgy, hogy évtizedenként változik csak, illetve használják évszámok próbajegyek mellett is. Egy ilyen szintű leíró katalógusnak szerintem e betűk pontos közlését is tartalmaznia kell.

A 110. sz. tálat ismertette Szerzőnk megjegyzi, hogy mesterének, az idősebb Fridericus Beckernek ma mintegy 12 munkáját ismerjük és pályája során három különböző mesterjegyet használt. Sajnos egyik megállapítás sem állja meg teljesen a helyét. Az általa említett 12 tárgy valószínűleg a Kőszeghy-jegykönyvben felsorolt 12 tárggyal azonos, de ennél jóval többet ismerünk. Becker Frigyes ugyanis rendkívül termékeny mester volt, legalábbis fennmaradt munkái erről tanúskodnak. Gyakran szerepelnek az árveréseken, az itthoniakon és külföldiek is, sőt még a Sotheby's árverésein is (Amsterdam 1987. március 9. 4. sz.; Tel-Aviv 1994. április 6. 162. sz.). De ha az árveréseket nem is követi figyelemmel valaki, a köz- és egyházi gyűjtemények, de legalábbis a publikált anyaguk ismerete talán elvárható lenne. Becker rimónpárja a budapesti Zsidó Múzeumban van (A budapesti Zsidó Múzeum. Szerk.: *Benoschofsky Ilona és Scheiber Sándor*. Budapest 1987, 26. sz., de ki volt állítva az Iparművészeti Múzeumban is: Egyházi gyűjtemények kincsei. Budapest 1979, 383. sz.), gyertyatartói a pozsonyi evangélikus templomban találhatók (*Eva Toranová: Goldschmiedekunst in der Slowakei*. Hanau 1982, 251. sz.). Ami a jegyeket illeti: teljes határozottsággal ma valóban csak a K:1853, 1854, 1855 jegyek kapcsolhatók az idősebb Becker Frigyeshez, de Kőszeghy a K:1856 „BECKER” jegynél megjegyzi, hogy esetleg ez is az id. Becker Frigyes jegye, de lehet Johannes Beckeré is. Ennek a jegynek két újabb változatát is közli *Toranová* (Výrobky domácích zlatníkův a pamiatky zlatníckych cechov v zbierkach slovenských múzeí. Bratislava 1968, 95. és 157. sz.) egy 1815-ben készült edényről és egy 1831-ben készült votívtárgyról. Az egyik a vöröskői Vármúzeumban, a másik a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményében található. Johannes Beckerről csak az 1828-as összeírás tesz említést, működésének pontos időhatárai még nem ismertek. A ténylegesen neki tulajdonítható mesterjeggyel (K:1860) egy kivétellel (az 1927-es kiállításon 940. sz.-on szerepelt 1818-ban készült pohár) csak az 1830-as évekből ismerünk tárgyakat, így lehet, hogy a korábban készült tárgyakon levő BECKER jelzések (a K:1856 és a Toranová 95. sz.) még Fridericus Beckerhez köthetők.

A 112. számú cigánypohár a megnevezésében 1851-ben készült, a próbajegye 1853-as és a hivatkozott 1931-es katalógusban, ahol 155. sz. alatt szerepelt 1847-es. Itt a mérete is valamivel nagyobb. Melyik adat lehet igaz? Azt hiszem, ez a pohár nem azonos az 1931-ben kiállítottal.

Érdekesekek a 119. sz. kanalai, amelyek közül négy a besztercebányai Samuel Lenkholtzer műve, aki 1753-ban lett mester. A kanalakon azonban 1746-os évszámú próbajegy van. További kutatásokat indíthat ez annak megállapítására, hogy milyen időközönként váltottak Besztercebányán évszámot, illetve mikor szűnt meg az évszámok jegyek használata, hiszen a 18. század utolsó negyedétől az 1810-es évekig nem használtak Besztercebányán évszámok próbajegyet.

Teljesen hibás a következő tárgyak meghatározása:

A 62. és 63. sz. tárgyakon (egy fedeles kanna és egy kanál) levő próbajegyet Trencsén városjegyének tulajdonítja (K:2114), holott erről és a kanál K:2122 mesterjegyről már Kőszeghy megjegyzi könyvének hibajegyzékében (372. l.), hogy nem tartoznak ide és utal Rosenberg jegykönyvére. Itt ezek a lengyelországi Torun/Thorn alatt találhatóak (R3: 8008, 8018), a mester pedig Johann Christian Bröllman (említve 1700–1719) Érdekes, hogy Rosenberg is egy, az 1884-es kiállításon szerepelt magyarországi tárgyról vette le a mesterjegyet. A városjegyet az újabb lengyel irodalom 1680–1730 között mutatja ki (*Michał Gradowski: Znaki zlotnicze na wyrobach toruńskich i gdańskich w XVII i XVIII wieku*. Biuletyn Historii Sztuki. Rok XLVII. Nr. 1–2. Warszawa 1985) és a toruni ötvösség monográfiájából valószínűleg a kanna mesterjegye is meghatározható lenne (*Tadeusz Chrzanoski–Marian Kornecki: Złotnictwo toruńskie*. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku. Warszawa 1988. Sajnos nem sikerült megszereznem.).

A 108. sz. asztali csengő próba- és mesterjegye már Kőszeghynél is tévesen szerepel Újvidéknél. A jegykönyv K:2133, 2134, 2135 próbajegyei közül csak a K:2133 újvidéki, a másik kettő zágrábi, és így a K:2139 mesterjegye is. A Salgó-gyűjtemény csengőjén ehhez csak hasonló van, de a Szerző ezt csak a leírásban közli és most is a Kőszeghy-féle változatot reprodukálja. A zágrábi próba- és mesterjegyek megtalálhatók Ivan Bach és Ivo Lentić munkáiban. Számomra *Ivan Bach: Zagrebački zlatarski radovics krája 18. i prve polovine 19. stoljeća u zbirci obitelji Shaufl u Zagrebu* (Peristil 10–11. Zagreb 1968) volt elérhető. Ebben megtalálható a próbajegy és a mesterjegye is. A német nyelvű összefoglalóban: „VL mit einem Sternchen” áll a Szerző leírásával megegyezően. Így ez az asztali csengő Zágrábban készült a 19. század első felében és Vincentius (Vinko) Lehmann munkája. Sajnos az említett cikk nem tartalmazza a Szerző által említett évbetűket (*incuse E or B*, most se „date letter”), de azok talán az említett szerzők egyéb munkáiban megtalálhatók.

A feladatlan jegyű tárgyakkal kapcsolatban a következő megjegyzéseket kell tennem:

A 9. számú pohárról közölt SI jegyet hasonlóan mondja a K:1507 nagyszombati mesterjeggyel, amit reprodukál is és a poharat nagyszombati mester munkájának tartja. Nem tesz említést azonban nagyszombati próbajegyről, pedig ez akkor már használatban volt, szerepelt a Kőszeghynél ismertett tárgyon is. Pontosan ugyanezt a mesterjegyet reprodukálja Szerzőnk egy tányérról a Magyar Nemzeti Múzeum New York-i kiállítási katalógusában (*Baroque Splendor. The Art of the Hungarian Goldsmith*. New York 1994, 18. sz.) Ez a katalógus nem szerepel a mostani irodalomjegyzékében, de szerepel az 1993-as washingtoni kiállításán, ahol ez a tányér 12. sz. alatt volt kiállítva. (Sőt, már Hanauban is kiállították 20. sz. alatt.) A meghatározás szerint a tányért Seres István kolozsvári ötvös készítette. (A jegy

rajzát csak a New York-i katalógusban közli.) Seres István jun. mesterjegyet, ami természetesen eltér a nagyszombati jegytől, *Bunta Magdolna* közölte (Aurari clujeni și operele lor. Sec. XVI–XVII. Acta Musei Napocensis XIII. Cluj-Napoca 1976). Természetesen nem tudhatjuk, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum tányérján és a Salgó-gyűjtemény poharán ezzel megegyező mesterjegy van-e. A Seres-családban egyébként négy István nevű ötvös működött (Családfájukat *Herepei János* közölte: A házsongárdi temető régi sírkövei. Budapest 1988, 275.) és tevékenységük a 16. század utolsó harmadától a 17. század közepéig terjed. Éppen ezért jó lett volna a jegy pontos rajzának közzététele, hátha sikerült volna az idősebb Seres István munkájának azonosítása, hiszen Szerzőnk ezt a poharat a 16. század végére keltezte.

A 12. sz. pohár jegyeinél megjegyzi, hogy a meghatározatlan mesterjegy AMD korona alatt, de a mellékelt rajzon a korona nem szerepel. (Lehet, hogy a kitett kérdőjel a koronára vonatkozik?)

A 17. sz., a 17. század elejére keltezett serlegről Szerzőnk közli, hogy szájeremén található egy azonosítatlan (*unidentified*) mesterjegy (rajzát nem közli), egy „12”, ami esetleg (*possibly*) városjegy lehet, egy JR monogram (ez talán az egykori tulajdonos jelzése, rajzát nem közli) és egy 12.F jelzés, ami a serleg talpferemén is megtalálható. Rögtön ide kapcsolható a 46. sz. fedeles serleg is. Ennek talpferemén azonosítatlan mesterjegy van, aminek rajzát Szerzőnk közli is, és emellett található még három másik azonosítatlan jegy. Ez a három jegy ismétlődik a szájeremen és a fedélen is. Ezek egyike a 17. sz. serleg 12.F jegyével megegyező alakú mezőben 12.D. Ez a két jegy osztrák ún. *Repunzierungsstempel*, amelyet 1806–1807 között használtak. Bécsi, A betűs változata megtalálható Rosenberg jegykönyvében is, amely e katalógus irodalomjegyzékében szerepel. Az F betűs jegyet Brünn, a D betűset Lemberg fémjelző hivatala használta. (A betűk jelentése minden osztrák fémjelzéssel foglalkozó vagy általában az ezüstjegyeket bemutató könyvben megtalálható. A teljesség igénye nélkül: V. *Reitzner*: Alt-Wien Lexikon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. III. Band: Edelmetalle und deren Punzen. Wien 1952; *Lanz–Schmid–Strahalm*: Silber der österreichisch-ungarischen Monarchie. Graz 1987; *Jan Davis*: Markenzeichen auf Silber. Praha 1976.) A másik jegy egy 1809–1810 között használt osztrák ún. *Befreiungsstempel*, ami pontos rajzzal szerepel Rosenbergnél. A harmadik jegy azonosítatlan marad, amennyiben pontos a rajz, de mivel a másik két jeggyel együtt háromszor is szerepel a serlegen, gyanítom, hogy ez egy, az adott városokban 1811-től használt ún. *Vorratsstempel* lesz. (Ennek persze más a rajza és így lehet, hogy tévedek.) Ezek a jegyek azért is fontosak, mert egyrészt jelzik, hogy ez a két serleg a 19. század elején már nem volt Magyarországon, másrészt léteztek már a 19. századi nagy hamisítási hullám előtt.

A 18. sz. talpas pohárnál közli ugyan rajzban a feladatlan mesterjegyet, de a tárgyon szereplő hatyús behozatali jegyet nem, így nem is lehet utánanézni, hogy ezt hol használták, pedig pontos dátumot is ad: 1893-t.

A 22. sz. tárgyon látható és Kőszeghy által nagyszobinak meghatározott, de fel nem oldott K:1411 jegyet az újabb irodalom hol felsorolja a nagyszobeni jegyek között (*Horst Klusch*: Siebenbürgische Goldschmiedekunst. Bukarest 1988), hol nem (*Rolf Schuller*: Goldschmiede im mittleren Südsiebenbürgen. 14.–19. Jahrhundert. Forschungen zur Volks- und Landeskunde.

Band 16. Nr. 1. Bucuresti 1973). Mindenkör közlik azonban azt a nagyon hasonló és Kőszeghy által is ismert (K:1235) medgyesi mesterjegyet, amelyet Georg Hetzeldorffer (1652–1675 között említve) mesterjegyének határoznak meg. A Salgó-gyűjtemény poharának lehetséges azonosítása az 1931-es kiállítás 109. sz. tárgyával (ez különben azonos az 1927-es kiállítás 208. sz. tárgyával is) nem állja meg a helyét, ugyanis felirata teljesen más. Az 1931-ben kiállított pohár viszont szerepelt az 1884-es kiállításon is (V. terem, 18. lap). Az itt közölt jegy sokkal jobban hasonlít a medgyesire, mint a Kőszeghynél Nagyszobennél közöltre.

A 37. sz. kanna feladatlan IGV jegyéről a Sotheby's katalógusa azt állította, hogy az a brassói Johann Georgius Welzer jegye. Szerzőnk nagyon helyesen nem vett tudomást erről a megjegyzésről, ugyanis Johann Georgius Welzer és Joannes Welzer azonos volt és jegye már régen ismert (K:197). Ezt ugyanígy értelmezi Klusch is (*Horst Klusch*: Kronstädter Goldschmiede und ihre Zeichen. Forschungen zur Volks- und Landeskunde, Band 29. Nr. 2. 1986, és *Uő*. Siebenbürgische... i. m.) Klusch ellenben közöl egy stilizált mesterjegyet, ami IGV-nek olvasható és elrendezésében nagyon hasonló a Salgó-gyűjtemény jegyéhez. (Sajnos az ilyen stilizált rajzok már némi értelmezést is tartalmaznak, ezért nem kizárt, hogy a jegy ténylegesen IGV alakú volt.) A jegyet 1681-ben kimutatható brassói mesternek tulajdonítja, de nem oldja fel. (A jegy a Cotroceni kolostor egyik könyvtábláján szerepel. A táblát először *Theodora Voinescu* közölte: Noi identificări de meșteri argintari din Transilvania. Studii Muzeale I. 1957. Sajnos, a jegy rajzát ekkor nem közölte, de ő csak CV olvasatot ad és brassói mesternek tulajdonítja. A CV mester munkásságát *Corina Nicolescu* – Argintăria laică și religioasă în Tarile Române (sec. XIV–XIX). București 1968 – dolgozta fel.) A Sotheby's New Yorkban 1991. április 19-én 229. sz. alatt elárverezett egy pár talpas csészét, amelyet 17. század közepén készült magyar vagy erdélyi munkának tartott. A rendkívül érdekes edényeken a magas talpon álló ló fejére volt erősítve a hólyagos csésze, amelynek oldalaira mitológiai jeleneteket trébeltek. A talpakon szereplő mesterjegy és az esetleges városi próbajegy (IF és ellipszisben hat pont) rajzát nem közli, de a 19. század végi ellenőrző jegyek mellett az egyik csészén említ egy kereskedőjegyet (*merchant's mark*) is, ami szerinte megegyezik az 1990-ben a Sotheby's árverésen szerepelt kannán levő jellel (ez a kanna van a Salgó-gyűjteményben) és ekkor is a brassói Johann Georgius Welzerre utal. A talpas csészék ezután a Christie's 1994. november 15-i genfi árverésén bukkanak fel, de ekkor már külön tételszámon (112. és 113. sz.), majd egyikük a Sotheby's 1996. június 6-i londoni árverésén (325. sz.) újra árverésre kerül. A katalógus most FF mesterjegyet tüntet fel a fent említett városi próbajegy mellett és utal arra, hogy a korábbi árveréseken szerepelt csészék egyikén volt egy jegy, ami vagy a brassói Johann Georgius Welzer, vagy a nagyszobeni Gregorius Unverzagt mesterjegyének tulajdonítható. Az utóbbi mesterjegye (K:1395) már kissé közelebb áll a Salgó-gyűjtemény jegyéhez, de azzal nem azonos. Ez a jegy egymás alatti G és V betűkből áll, de nincs a kettőt összekapcsoló I. Mindezenre azt hiszem, nagyon érdekes művek köthetők ehhez a rejtélyes mesterhez.

Az 51. sz. feladatlan PE mesterjegyű pohárhoz idézett irodalomnál megjegyzi, hogy az 1884-ben kiállított darabnak a mesterjegye más, és más a címerek rajza is.

Ugyanezt elfelejti közölni az 1927-ben, illetve 1931-ben kiállított pohárról, pedig azok az 1884-essel azonosak és nem a Salgó-gyűjtemény poharával. Egy nagyon hasonló pohár (hasonló vagy azonos címerekkel) már szerepelt 1981-ben a Christie's genfi árverésén (May 13. 1981. Lot 100), de a katalógus nem részletezte a mesterjegyet és így nem dönthető el, hogy a két pohár közül melyik volt ez.

Az 55. sz. poháron szereplő feloldatlan mesterjegy rajzát közli, csak az a bökkenő, hogy a hivatkozott 1884-es katalógusban, ahol ez a pohár szerepelt, más a jegy rajza. Mások a betűk is, de itt a betűk feletti korona (?) felső része, 1884-ben az alsó része lett lerajzolva.

Az 57. sz. pohárról Szerző azt írja: mesterjegye GH, a katalógus jegytábláján a 84. vagy 99. sz. jegy. Bár a jegyek nincsenek feloldva (a 84. sz. egyébként a K:990 jeggyel azonos, amit Szerző nem említ), de az azért eldönthető lenne, hogy a két jegy közül melyik van ténylegesen a poháron. Biztos, hogy csak egy van, mert Szerzőnk a leírási részben a továbbiakban csak egy jegyet említ.

A 72. sz. pohárról azt írja, hogy a peremén található Rimaszombat jegye és egy kiterjesztett szárnyú sas (ugyanaz, mint a városjegyen) és szív alakú pajzsba írt IFB mesterjegy, valamint egy másik IB mesterjegy, mindkettő feloldatlan. Ezután reprodukálja a K:1872 próbajegyet és a K:1892 mesterjegyet, nem közli a kiterjesztett szárnyú sas és a másik mesterjegy rajzát.

A 79. sz. kávéskannán és a 84. sz. úti étkészleten azonos, K:662 feloldatlan érsekújvári mesterjegy található. A 79. sz.-nál Szerzőnk megjegyzi, hogy próbajegye nem azonos az első érsekújvári próbajeggyel, a K:658-al és közli, hogy azonos a 84. sz. próbajegyével. A 84. sz. alatt reprodukál egy próbajegyet: ez pajzs a 13 jegyei által közrefogva (a pajzs nagyon hasonló a besztecebéányai próbákhoz) és megjegyzi, hogy ez a K:658 változata (*variant*). Kőszeghy azonban az általa érsekújvári kehelyről levett csonka próbajegyet hatbástyás vár alaprajzává vagy hatágú csillaggá egészítette ki, a későbbi próbajegyek analógiájára és nem pajzsá. Bár a próbajegy hasonlít a besztecebéányiakhoz, a kérdéses időben nem találni IF monogramú besztecebéányai mestert.

Teljesen érthetetlenek a 85. sz. sőtartópárhoz reprodukált jegyek. A jegyeket talán hasonlónak mondja Kőszeghy K:1066 és 1068 korponai próba- és mesterjegyeihez, amelyek a Magyar Nemzeti Múzeum gyertyatartóin találhatók. (Ezek a Magyar Nemzeti Múzeum New York-i kiállításán 73. sz. alatt szerepeltek.) A próbajegyre a leírásban azonban azt mondja, hogy az 13, fölötte korona, vagy ez már egy másik jegy alsó fele. Ezzel szemben a K:1066 jegy 13, fölötte K. A mesterjegyre azt mondja, hogy összevont (*conjoined*) IMK, holott a K:1068-ban nincsenek összevonva a betűk. Vajon milyen jegyek vannak ténylegesen a sőtartókon?

A 88. sz. étkészlet késein és villáin a 18. századi nagyszombati próbajegyre hasonlító jegy és AA feloldatlan mesterjegy (mindkettőt közli rajzban, illetve reprodukálja a K:1494 próbajegyet és lerajzol egy AA.F. mesterjegyet) valamint egy „certification mark H” (talán évbetű, rajza nincs) van. Mivel ilyen névbetűjű nagyszombati mester nem ismert és a jegy is szokatlan rajzú, felvetődhet, hogy a tárgy nem is magyar. Ajánlom Szerző figyelmébe Mainz R3:3331 próbajegyet (1765–1769 között használták) vagy az ausztriai Radkersburg 18. századi próbajegyet, talán a mesterjegy is feloldhatóvá válik. Megjegyzem továbbá, hogy 1907-ben már kiállítottak AAF mesterjeggyel egy áttört falú kosarat (A buda-

pesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma. Budapest 1907, 238. 9. sz.), sajnos próbajegy említése nélkül. Ugyanezen étkészlet kanálain „the mark of a lance with Diana” (talán inkább „Diana [vagy Minerva?] with a lance”) valamint egy A és VCD azonosítatlan jegyek találhatók. Egyiket sem közli rajzban, így eldönthetetlen, hogy ez a lándzsás nőalak az angol Britannia jelzés-e vagy valami más. Ha ezek egyikét sem tudta meghatározni, vajon miből gondolta, hogy a stílusban egységes készlet kanálai 1875 körül készültek? A másik nagyszombati tárgy – a 104. sz. – meghatározása helytálló, kár, hogy a mesterjegyet nem sikerült feloldani.

Az IGB mester 89. és 105. sz. tárgyaihoz csak azt a megjegyzést kell tennem, hogy nem szerencsés összehasonlítást tenni a tárgy próbajegye és a K:144 brassói próbajegy között, ha ezt és nem a tárgyon levő valószínűs jegyet reprodukálja a 89. sz.-hoz, míg a 105. sz.-nál csak közli, hogy azon 13 van, de rajzát nem mellékel.

Nagyon érdekes a három páva alakú munkácsi asztaldísz (99., 100., 101.). Mindháromnál a katalógus a K:1255, 1256 jegyekre hivatkozik, bár megjegyzi, hogy ezek a jegyek nem azonosak. (Sőt, csak nagyon távolról hasonlítanak a Kőszeghynél közöltekkel, mert ezeknél a 13 jelzés még nincs a jegyekbe foglalva.) A 100. és 101. sz.-nál közli is az 1787-es próbajegyet és a feloldatlan BZK mesterjegyet, más jegyekről nem tesz említést. A 99. sz.-nál más a helyzet. Nem említ mesterjegyet (talán nincs is), de reprodukálja a K:1255 próbajegyet. Kijelenti viszont, hogy a tárgyon levő jegy nem azonos a Kőszeghynél közölttel, hanem egyesíti a K:1255 és 1256 jellemzőit úgy, hogy az M betű és az évszám a kis központi körbe kerül (?!). Említ itt továbbá meghatározás nélkül két másik jegyet: *import mark and standard mark*; sajnos ezek rajza is hiányzik.

A jelzetlen tárgyak közül a 27. kancsó valamikor a szendrői evangélikus egyház edénykészletéhez tartozott. Ki volt állítva 1884-ben, árverésre került 1937-ben (Ernst-Múzeum Aukciói LV. Budapest 1937, 844. sz. Szerzőnk ezt nem említi.), majd a Sotheby's genfi árveréséről 1984-ben került a Salgó-gyűjteménybe. Az 1884-ben kiállított kancsó magassága 35 cm, átmérője (nem tudni, hogy a szájjal vagy a talpátmérője) 11 cm, talpán beütött mesterjegy. Az Ernst Múzeumban elárverezett kancsó jelzetlen, magassága 39 cm (átmérő nincs megadva). A Sotheby's árverésen szerepelt kancsó szintén jelzetlen, magassága 41 cm (átmérő itt sincs megadva). A Salgó-gyűjtemény kancsója is jelzetlen, magassága 40,5 cm, talpátmérője 16,5 cm, szájtátmérője 10,4 cm. (A feliratokban tapasztalható eltérések az egyes másolók gondatlanságának tudhatók be.) Eszerint a Salgó-gyűjtemény kancsója az Ernst Múzeumban elárverezettel minden valószínűség szerint azonos, de lehet, hogy nem azonos az 1884-ben kiállítottal, hacsak akkor a fedelet nem mérték bele a magasságba és a talpon tévesen észleltek jegyet.

A 61. sz. dísztál méretének 43,5 x 44,5 cm szerepel. Azonban mind a hivatkozott kiállításokon (1884, 1927, 1931), mind a Sotheby's árverésén a tál átmérője 55 cm. Melyik érték lehet igaz? Vagy nem azonosak a tálak? (Az a fényképről is jól látszik, hogy a méretmegadás lehet hibás, mert annak majdnem kör alakú tál felelne meg, holott a valószágban ellipszis.) A megjegyzésben Szerzőnk a tál peremén lévő állatfigurákat a Hann Sebestyén pávák táljának (kiállítva 1986, 1991, 1993) peremén lévő állatokkal azonosítja, alaptalanul.

A 75. sz. csupor vagy bögre 1884-ben még fedeles volt, és a fedelére két jegy volt beütve. (Itt jegyzem meg,

hogy Szerzőnk gyakran nem egészen pontosan hivatkozik az 1884-es kiállítás katalógusára. Annak V. terménél ugyanis a katalógusban nem voltak a tárgyak megszámozva, ezért itt lapszámra kell hivatkozni. Ez a helyzet a 25., 75., 92 sz. tárgyaknál.) Ez a fedél idővel elveszhetett és így lett ez a szép kis bögre jelzetlen.

A 77. sz. női övhöz idézett irodalomból az 1931-es kiállítás 297. sz. tárgya, amely női öv részleteit mutatta be, legfeljebb analógiaként idézhető, bár Szerző lehetségesnek tartja az azonosságot. A másik, Mihalik 1961-es zománcművésset tárgyaló könyvének idézett illusztrációja pedig mint azonos korban, azonos ízléssel készült tárgy jöhet szóba.

Az úrvölgyi poharakhoz (114. sz.) csak általános jellegű irodalmat idéz, egy, a bányászat művészeti vonatkozásait bemutató német kiállítás katalógusának mindössze nyolcoldalas tanulmányát. Szerencsésebb lett volna önálló művek idézése, így *Gustav Alexander: Herrengrunder Kupfergefässe*. Wien 1927; vagy *Richard Steiskal-Paur: Herrengrunder Kupfergegenstände*. In: *Barockes Kupfer aus Herrengrund und Ornamentale Vorlageblätter*. Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst 18. Herausgegeben von Gerhart Egger. Wien 1979. Az utóbbi alpműnek tekinthető, rendkívül bőséges irodalomjegyzékkel. Idézhető lett volna hazai szerző is: *Angela Héjy-Détári: Herrengrunder Gefässe: „Ein Wunder der Natur.”* Ars Decorativa 3. Budapest 1975.

Az idézett irodalomhoz megjegyzem, hogy bizonytalan a 34. sz. tányér és a hozzá idézett, 1931-ben kiállított tányér azonosítása. A 26. sz. pohár nemcsak 1931-ben, hanem 1927-ben is ki volt állítva (236. sz.), s ugyanígy a 35. sz. fedeles kupa is szerepelt már 1927-ben is (73. sz.). Az 54. sz. talpas serlegnél idézett 1931-es kiállítási tétel nem erre a serlegre vonatkozik, hanem a Musée Cluny fedeles kupájára. (Lehet, hogy az idézés csak nekem tűnt félrevezetőnek.)

A nyilvánvaló, olykor zavaró sajtóhibáktól most eltekintve, egy-egy furcsaság, amely a fordítónak is felróható:

Az 5. sz. kanálnál, amelyet Sebastianus Aurifaber lőcsei ötvös készített, a megjegyzéseiben Szerzőnk a mesterről, mint: „Aurifaber is the first...” tesz említést, azaz családnévként kezeli a foglalkozás megnevezését. Helyesen: „Sebastianus is the first...” lett volna. Nem értem, miért mondja a 29. sz. talpas poharat „meglepően hasonlónak” a 28. sz. talpas pohárhoz, mikor a 28. sz. csak „emlékeztet” a 29. sz.-ra. Ez a két pohár a trébelt díszítés szinte minden részletében különbözik.

Óvatosan kell kezelni a hivatkozott külföldi, elsősorban Sotheby's és Christie's árverések adatait is, pl. a 79. sz. nem Zürichben, hanem Londonban és nem a 116. tételként, hanem a 166.-ként szerepelt (a dátum meg

egyezik); a 91. sz. a fénykép alapján azonosítva nem a 75., hanem 71. tétele az árverésnek, az árverési katalógus szövege kéttornyos próbajegyet és ID? (sic!) mesterjegyet említ, amiből a Salgó-katalógus pesti, egytornyos próbajegye és IP mesterjegye lett (vajon melyik az igazi?); a 95. sz. egyáltalán nem szerepel a megadott 1986. máj. 13-i genfi árverésen, de még csak hasonló tárgy sem; a 96. sz. nem Genfben, hanem Londonban került árverésre (a dátum és a tételszám egyezik); a 106. sz. az árverési katalógus szövege DH mesterjegyet említ 82 szám alatt, valamint egy városjegyet: G pajzsban, a közölt rajzon a mesterjegy felett 29 van és nem történik említés a másik jegyről (egyébként a nagyszombati ötvösök szokták a mesterjegyükbe a mesterré válásuk évszámát befoglalni, a közölt rajz rendkívül hasonlít Daniel Hennig jegyére, de abban nincs évszám, viszont tudjuk, hogy 1581-ben lett mester és lehet, hogy ez az ő első mesterjegye).

Végezetül szeretnék néhány általános tanulságot kiemelni.

Egy gyűjtemény leíró katalógusának elkészítése sokkal nagyobb pontosságot igényel, mint egy kiállítási katalógus összeállítása, bár ott is helye lenne a nagyobb igényességnek. Az ilyen katalógusban a leírásnak ki kell terjednie a tárgy formai jegyeinek, díszítésének és pontos méreteinek ismertetésén túl a rajta levő összes felirat, címer és jegy pontos leírására és ha lehetséges, meghatározására, ennek hiányában pedig ábrázolására. Ehhez nem elegendő ma már a magyar vagy külföldi, esetenként több évtizeddel ezelőtt megjelent szakirodalom ismerete (Kőszeghy jegykönyve éppen idén hatvanéves, Rosenberg utolsó kiadása pedig közel hetven). Elengedhetetlen az „utódállamok” szakirodalmának ismerete, de ugyanilyen fontos a Magyarországgal szoros kapcsolatban állt országoké, elsősorban Ausztriáé és Lengyelországé is. A tárgyak vándorlásának nyomon követéséhez (behozatali és egyéb jegyek meghatározása) pedig szinte az összes európai ország jelzésrendszerét ismerni kell. Azoknál a jegyeknél, amelyek pontosan nem határozhatók meg az irodalom alapján, célszerű mindig közölni rajzot, vagy ha lehet, fényképet.

Mindazonáltal köszönet illeti a gyűjtőt, Nicolas M. Salgót, hogy a szórványosan felbukkanó magyar ötvöstárgyakat időt, fáradságot és nem utolsósorban, pénzt nem kímélve, összegyűjtötte, megmentette az elkallódástól és létrehozott egy gyűjteményt, sőt volt gondja arra is, hogy ezt közkinccsé tegye. Reméljük, a jövőben a Salgó-gyűjtemény még tovább fog gyarapodni s új darabjai is sorra publikussá válnak, örömet okozva nemcsak tulajdonosának, hanem a magyar ötvösművészet minden barátjának.

Grotte András

WEHLI TÜNDE „KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGI KÖNYVGYŰJTŐK (1000–1526)” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A nyilvános vitát 1996. június 23-án tartották a Duna Palotában. A bevezető formások után elsőként Madas Edit kandidátus olvasta fel opponensi véleményét:

„... A középkori magyarországi könyvállománynak körülbelül 98%-a elpusztult. Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára 1988-ban és 1993-ban megjelent *Bibliotheca Hungarica* című repertóriuma mintegy 3400 kötetet regisztrál, e kötetek testesítik meg a fennmaradt mintegy két százalékot. Ezt a számarányaiban kicsi, de valójában mégis tetemes anyagot csak jól kiválasztott szempontok alapján lehet eredményesen megközelíteni, azaz – az egyszerű számbavételen túl – középkori könyvkultúráinkról átfogó, egyszersmind maradandó megállapításokat tenni.

Hoffmann Edith 1929-ben kiadott könyvében az 1301 és 1526 között működő bibliofileket vette sorra, s a hozzájuk köthető, művészettörténeti szempontból jelentős kódexeket és nyomtatványokat stíluskritikai szempontból elemezte. A reprezentatív könyvek fő pártolói a királyok és fő méltóságviselők voltak, így az anyag az ő uralkodásuk rendjében kerülhetett bemutatásra. A szerző 48 könyvgyűjtővel és 275 könyvvel foglalkozott hosszabb-rövidebb terjedelemben. Wehli Tünde tanulmányában az elmúlt hatvan évben született új eredményekkel pontról pontra kiegészítette, mintegy naprakész állapotba hozta Hoffmann Edith stílusában máig utolérhetetlen kézikönyvét. Ez azonban a munkának csak az egyik, a nagy művészettörténész előd emlékének tisztelettel adózó, s könyvének függelékében valóban megférő része volt. Wehli Tündét azonban a középkori könyvkultúra nemcsak mint művészettörténészt foglalkoztatja. Kutatási körébe vonta a Mohács előtti valamennyi jelentős könyvtulajdonost, s pusztán tartalmi, vagy kultúrtörténeti szempontból fontos könyveiket is. A gondosan dokumentált 348 új könyvgyűjtő és 874 könyv mellett a dolgozat fontos adatokkal szolgál a könyvgyűjtemények jellegére, a könyvgyarapítás formáira, a könyvek használatára és társadalmi szerepére vonatkozóan. A dolgozat ezért megkerülhetetlen mindazok számára, akik középkori kódexekkel és nyomtatványokkal akár konkrétan, akár az általános művelődéstörténet szintjén foglalkoznak.

Az 1992-es könyv [Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Az előszót és a kötetet szerkesztette: Wehli Tünde. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest 1992. (Recenzió: Művészettörténeti Értesítő XLIV. 1995, 139–148.)] és a jelen dolgozat egyetlen komoly, a szerző hibáján kívüli teher-tétele a mutatók hiánya volt, amely nagyon megnehezítette a gyors tájékozódást. 1995-ben azonban egy értékes összefoglalás kíséretében megjelent az *Ars Hungarica* hasábjain az idézett kódexeket és nyomtatványokat őrzési helyük szerint felsoroló index, melyet a scriptorok,

rubrikátorok és festők mutatója követ. Ezzel lehetővé vált a kötet adattárszerű használata is.

A disszertáció szerkezetét Hoffmann Edith könyve határozta meg. Wehli Tünde e tekintetben csak az időhátartól tolta hátra, Gizella királynéig, illetve Könyves Kálmánig. (Itt megjegyezzük, hogy bár hiteles forrás Szent István olvasni tudásáról vagy könyvszeretetéről nem szól, a király az írásbeliség jelentőségével mindenképpen tisztában volt, s ha az *Intelmeket* nem is ő írta, amint azt az *Imre-legendában* olvassuk, a megrendelőt mégis benne látjuk. Szent Gellért viszonylag gazdag könyvtáráról pedig nemcsak legendája, hanem a *Deliberatio* maga is tanúskodik.) A korszakzáró 1526-os évszám általánosan elfogadott, Csapodi Csaba is itt zárja le a *Bibliotheca Hungaricát*. Ezt egyedül a magyar nyelvű kódexek tekintetében tartom problematikusnak, ezek közül ugyanis az 1530–1531-ben íródottak (például a miniatúrákkal díszített Érsekújvári Kódex, vagy az ugyancsak gazdagon illusztrált Kriza-kódex) is a középkori könyvkultúrához tartoznak.

A vizsgált könyvgyűjtők köre viszont, mint említettük, Hoffmann Edithhez viszonyítva jelentősen kibővült. A művészettörténeti szempontból értékes könyvek gyűjtői, mecénásai mellett Wehli Tünde foglalkozik az értelmiségi pályára lépő polgárok, s az egyházi hierarchia alacsonyabb fokán álló klerikusok díszíttelen kötetivel is. Természetszerűleg csak azok a könyvek kerülhetnek szóba itt, melyek tulajdonoshoz (személyhez vagy intézményhez) köthetők. Az alapot ehhez a possessor-azonosítások nyújtják. Az anyaggyűjtés Wehli Tünde egész kutatói pályáját tudatosan végigkísérő munka eredménye, amely egyrészt a teljes, mintegy másfélszáz éves szakirodalom teljes feltárását jelentette, másrészt a kódexek és őnyomtatványok önálló vizsgálatát. Bár a rendszerezés a tulajdonosok alapján történt, az egyes kötetekkel kapcsolatban is kimerítő, számos új adalékot tartalmazó információhoz jutunk.

Visszatérve a possessor-kérdéshez: Wehli Tünde az *Előszóban* hangsúlyozza, hogy kutatásaiban a »bibliofil helyét a possessor váltja fel«. Majd hozzáfűzi, hogy »az új megközelítés újabb problémákat indukál. Például azt, hogy a possessor mikor és meddig azonos a scriptorral, netán a festővel«. A felvetés elvben, illetve tágabb összefüggésben nem probléma, csak a gyakorlatban. Wehli Tündének viszont elsősorban gyakorlatban kellett megküzdenie az anyaggal, ezért kapott e mellékesnek tűnő kérdés is fontos szerepet. Miről van tehát szó? A possessor – egy könyv esetében – a könyv birtokosa, tulajdonosa. A tulajdonos a könyvet vagy a.) vásárolta, vagy b.) másoltatta, vagy c.) a maga számára másolta (esetleg díszítette – ez a fenti eset), vagy d.) ajándékba kapta, vagy e.) örökölte. Általában ezek a könyvhöz jutás megfogható módjai a középkorban.

Az esetek jó részében csak a scriptor nevezi meg magát a kódexben, anélkül, hogy tudnánk, hogy magának vagy másnak készítette-e a kéziratot. »Azokat a másolókat és festőket, akik bizonyíthatóan értelmiségi hivatásuk gyakorlásához több művet is lemásoltak maguknak, bevettük feldolgozásunkba. Ezzel szemben nem foglalkozunk azokkal a betűvetőkkel, akik feltehetően bérmasolók voltak, vagy akiknek neve mindössze egy kötetben, illetve olyan könyv záradékában bukkan fel, amelynek használata leginkább valamilyen intézményben képzelhető el.« Itt azonban igen nehéz határvonalat húzni, aminek érzékeltetésére csak két példát szeretnék idézni.

A bécsi skót bencéseknel őrzött, több füzetből álló esztergomi iskolaskönyv (Cod. 305.) négy scriptorából (Gregorius Slavus de Zdencz, Johannes, Blasius Slavus de Rasczinya és Siculus de Siculia) három tulajdonosként kapott helyet a disszertációban (22, kiad. 228.). (Kissé félrevezető, hogy közülük kettőt a teljes kódex használójaként említ a disszertáció, pedig csak egyes részek másolói voltak.) Elképzelhető természetesen, hogy az egyes fejezeteket ki-ki a maga számára készítette, ha később nem is tartotta meg, amit az bizonyít, hogy a füzeteket közös kolligátumba kötötték. Az is lehet azonban, hogy a cél eleve egy olyan tankönyv összeállítása volt, mely az esztergomi iskola tananyagát átfogóan tartalmazza. Ekkor viszont a scriptorok nem tekinthetők egyúttal possessoroknak is és nem kellene a disszertációba felvenni őket.

A másik példa a magyar nyelvű Székelyudvarhelyi Kódexé, melyet Nyújtódi András ferences szerzetes fordított és másolt Judit nevű begina húga számára Tövisen 1526-ban. Ebben az esetben Nyújtódi András ugyan több, mint scriptor, de a könyvet valóban nem a maga számára készítette, így nincs helye a possessorok között. Nyújtódi Judit viszont, mint címzett, helyet kaphatott volna a könyvtulajdonosok sorában, s a kódex rajta keresztül a disszertációban. A két idézett kézirrattal csak jelezni kívántam, hogy milyen nehéz dönteni a possessor-kérdés egyetlen, a scriptorokat érintő ágában is, ha az a gyakorlatban merül fel. Wehli Tünde pedig több száz esetben helyesen és megalapozottan döntött.

A tulajdonos azonosítása akkor a legegyszerűbb, ha a nevént mint tulajdonos beleírta a könyvbe, vagy címerét belefestette. Máskor az ajándékozás tényét rögzíti egy bejegyzés, vagy a végrendelkező testamentumában nevezi meg könyvének örökösét. Közvetetten, tartalmi vagy könyvtár-, illetve kötetstörténeti alapon is kinyomozható egy-egy kötet tulajdonosa. Nemcsak meglévő könyvek szerepelnek a disszertációban, hanem csupán említésből ismertek is, mint például Gizella királyné evangelistariuma, melyről 1508-ban birtokosai úgy tudták, hogy hajdan a királyné tulajdona volt. Ezt a kérdést ma már nem dönthetjük el. Más a helyzet a közvetett tulajdonos-azonosításokkal. Wehli Tünde nemcsak átveszi és bibliográfiailag regisztrálja a kutatás eddigi eredményeit, hanem minden ilyen esetben maga is törekszik meggyőződni azok helyességéről. Jó példa erre a Leuvenben őrzött, nápolyi eredetű, 1345–1346-ban illuminált Malines-i Biblia, amivel kapcsolatban érvekkel alátámasztva vonja kétségbe, hogy Károly Róbert fiáé, András hercegé lett volna.

Az opponensi véleményben viszonylag nagy teret szenteltünk a possessor-kérdésnek, de ennek tisztázása volt az előföltétele annak, hogy a könyv tárgyalásra kerülhessen a disszertációban. Ez egyszersmind az a

biztos alap, amire azok a további elemzések épülhetnek, amelyek a könyv szerepét próbálják majd tisztázni a középkori magyar társadalom életében. A disszertációból minden esetben kiderül ugyanis a tulajdonos társadalmi hierarchián belüli elhelyezkedése, s az, hogy számára a könyv munkaeszköz volt-e, vagy ha nem, akkor milyen egyéb szempont vezérelte a megszerzésben. A szerző meggyőződése, hogy a középkori könyvkultúra, s ezen belül egy-egy kódex csak komplexen vizsgálható. E meggyőződés jegyében készült a disszertáció, mely egy jól kiválasztott szempont szerint, a possessor előtérbe helyezésével erősen kitágította a művészettörténet kerekeit az általános könyv- és művelődéstörténet felé. Ugyanakkor a művészettörténeti kutatások eredményeit közvetlenül is hozzáférhetővé tette a társdiszciplínák számára.

A fentieket csupán egyetlen probléma felvetésével szeretném kiegészíteni. A possessorok, illetve a meghatározott személyekhez kapcsolható könyvek viszonylag pontosan regisztrálhatók. A possessor egyértelmű fogalom, ő a könyv tulajdonosa. Bizonytalanabb, s koronként változó kategória viszont a »könyvgyűjtő«, a »könyv iránt érdeklődő« vagy akár a »bibliofil«. Ezek ugyan a könyvek iránti személyes affinitást is kifejezik a pusztá birtoklással túl, mégis óvatosan lehet e fogalmak alapján szelektálni. Ha a »bibliofil« helyét a possessorok váltották fel Wehli Tünde kutatásaiban, akkor joggal szerepelhetnének a címben is, főleg azért, mert a dolgozatban nagyon sok »egykönyves« tulajdonos is található. (...)»

Ezt követően a másik opponens, Sarbak Gábor kándátus olvasta fel opponensi véleményét:

„... Alapos tudománytörténeti összefoglaló helyett arra szeretnék utalni, hogy Wehli Tünde dolgozata fontos elmunkálatok mellett nagyon nagy előrelépést jelent a középkori magyarországi könyvkultúra kutatásának terén is. Kovács Máté összeállításában jelent meg 1963-ban *A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében* című művelődéstörténeti szöveggyűjtemény, amelynek korszakunkat érintő részét Mezey László gondozta, és amelynek bibliográfiai útmutatója máig nélkülözhetetlen segédeszköze a kutatásnak. Érdemtelenül mellőzve sok kutató nevét, akiknek munkássága hozzájárult ahhoz, hogy Wehli Tünde a mozaikokból viszonylagos egészet alkothasson, megállapíthatjuk: megérett az idő arra, hogy a középkori kódexek elsősorban művészettörténeti vizsgálata mellé újabb szempontok is társuljanak. A kézirat díszítése és díszítetlensége egyaránt információt képes nyújtani a kutató számára, aki nemcsak választott szakjában, a művészettörténetben, hanem az alapvető könyvtártörténeti ismeretek világában is otthonosan mozog. Hoffmann Edith immár klasszikusnak mondható művének beosztásán nem változtat a szerző, kiegészítéseiben is megőrzi az örökölt kronológiai sorrendet, sőt dolgozatának első közzététele (1992) óta is nem egy esetben finomítani tudta az időrendet.

A vizsgálódás szempontjainak változását tükrözi az a tény is, már a kezdet kezdetén, hogy az Árpád-házi királyok korából származó értékelhető adatokkal kezdődik Wehli Tünde teljesen új része. Könyves Kálmán király és a horae canonicae olvasásának összekapcsolása a breviárium műfajával nagyon fontos adat, mivel épp liturgiátörténeti szempontból nem árt megjegyezni, hogy a 11. században kialakuló breviáriumok általában nem tartalmazzák teljesen és olyan módon azt a szövegmenyiséget, amire ma a breviárium szó hallatán gondolunk.

Az első (mai felfogásunknak is megfelelő) teljes és zenei jegyekkel el nem látott breviárium körülbelül 1132-ből származik. Nem tartom tehát valószínűnek, hogy egy ilyen *breviarium plenumot* olvashattak a király; sokkal inkább zsoltárok (bár ezek nagy részét tudhatta kívülről), vagy a matutinum egyéb olvasmányai, a hagiographikus lectionok vagy a homíliák lehettek a kezében. Egyébként is nagyon kevés 11. századi breviáriumot tart számon a kutatás, és ezek többsége is monasztikus eredetű. Az 1227-es trieri zsinat is azt írja elő, hogy »sacerdotes habeant breviaria sua, in quibus possint horas suas legere, quando sunt in itinere«, vagyis egy szükséghelyzetre, az utazás közben végzett zsolozsmázásra vonatkozóan rendelkezett a zsinat. A breviárium könyvtípusának kialakulása – többek között – a zsolozsmázás szokásának megváltozásában keresendő: az eddig közösségben recitált officium mellé az egyénileg imádkozott officium lép, és ennek az újonnan jelentkező igénynek felelt meg a rövidített szövegek gyűjteménye, a *breviarium camerale* műfaja. Wehli Tünde reflektál a kutatás legújabb fejleményeire is: a nápolyi Margit Legenda keletkezésénél lábjegyzetben utal Klaniczay Tibor ellenkező véleményét kifejtő kéziratára, amely nyomtatásban csak a kandidátusi értekezés beadása után jelent meg. A dolgozat szerencsésen bővíti az 1992-ben könyv alakban megjelent munka néhány lakonikus leírását. Így például Muthmerius prépost 1273-ban kelt végrendeletének »könyves« tartalmáról most tételesen is képet nyerünk, és Hadnagy Bálint pálos szerzetesről is lényegesen többet lehet megtudni. (...)

A disszertáció egyértelműen bizonyítja, hogy Wehli Tünde munkája, Hoffmann Edith szövegének leválasztása után önmagában is értékelhető, sőt értékelendő egész, amely az 1929 óta megjelent szakirodalmat avatott és biztos ítéletű értékelésben tárja elénk. A roppant adatgazdagság igazán a dolgozat kézikönyvszerű és gyakori forgatása révén bomlik ki a maga sokrétűségében az olvasó előtt.

Hoffmann Edith még megtehetette, hogy a »jelentéktelen« jelzővel illethető személyeket, műveket, sőt egyházi intézményeket is kihagyja könyvéből. Wehli Tünde helyes érzéssel ismerte föl, hogy a jelentéktelenség határa már máshol húzódik, mint Hoffmann Edith idejében. Wehli Tünde szemléletének másféle horizontja már az első oldalakon nyilvánvaló lesz: a könyvvel kapcsolatba kerülő uralkodók sorát Könyves Kálmán nyitja, nem pedig Nagy Lajos. A korábban jelentéktelennek ítélt »tömegkönyv« mára jelentős (elsősorban statisztikai) tényezővé lépett elő nemcsak azért, hogy gyér számú középkori adataink sorát gazdagítja, hanem azért is, mert a jelentéktelen könyv is sokat elárul használójáról. Egy szerzetesi közösség életét jobban érzékeltetik agyonhasznált liturgikus könyveik, mintsem esetleg külső megrendelésre készült díszkézírataik. Tehát a vizsgálódási tárgy változott, a kör bővült: az a possessor került előtérbe, akinek érdeklődését egyre inkább a mű tartalma köti le a művet hordozó kódex díszessége helyett. Nem tagadom, ezt szimpatikus irányváltásnak érzem, bár alig vitatható – csekély túlzással talán úgyis lehet fogalmazni –, hogy a dísztelen kódex kulturális szerepének fel- és elismeréséhez vezető út díszkéziratoktól volt rögzös.

Néhány apróságot, pontosabban szépséghibát hadd legyen szabad kiemelnem. Másfél sor Debrenthei Tamásról (74, kiad. 257.) – természetesen Székely Miklósról is a 108. lapon (kiad. 282.) – mindenképpen kevés. *Vita*

Alexandri Magni kötetének a német lovagrend bécsi levéltári jelzete (amit Hoffmann Edith közöl! [107.]) hiányzik, és a kérdéses kötet 1466-os datálásának indokoltságáról vagy indokolatlanságáról nem tudunk meg semmit. Báthori Miklós váci püspök Cicero-kötetéről (74, kiad. 258.) megismerjük Hoffmann Edith és vele szemben Berkovits Ilona véleményét, azt azonban csak a főszöveg és a lábjegyzet összevetéséből sejtem, hogy Wehli Tünde itt Hoffmann Edith állásfoglalását tartja mérvadónak. Kálmáncsehi Domonkos híres breviáriumával kapcsolatban (75–77, kiad. 259–260.) hiányoljuk Kalmár Lajos cikkének említését (Aper historicus. Castello vadkan elleni küzdelmét ábrázoló miniatúrája a Kálmáncsehi Breviáriumban. Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei V, Budapest 1971, 177–179.), akár elfogadjuk állításait, akár nem. Laki Thúsz Osvát zágrábi püspök János nevű rokona birtokolta Jacobus Philippus Bergomensis, vagy de Bergamo művét, amelynek latin címe helyesen: *De plurimis claris selectisque mulieribus opus prope divinum* (Ferrara 1497). Természetesen ettől a teljes formától elterhelhetnek és el is térnek az egyes kiadások (78, kiad. 260.). Tartalmilag pontosabbnak tartom az *artium baccalaureus* szakkifejezés használatát Leibici Benedekről († 1514) szólván, mintsem azt, hogy a »művészetek baccalaureusa« (101, kiad. 278.), mivel a latin terminus technicus használatával nem kell magyarul megmondani, hogy az *ars* milyen mesterségbeli tudást jelent, és milyet nem. Apróság: az Egyetemi Könyvtár kódexeit feldolgozó katalógus – Mezey László műve – címének orthographiáját csak egy *n* betű hiánya zavarja, aminek betoldásával a főváros latin nevének itteni alakja helyesen *Budapestinensis* lesz (129, kiad. 298.). (...)

A szűkre szabott *Utószó* figyelemre méltó megállapításokat tartalmaz középkorunk könyves vonatkozásairól. Kiemeli azt a folyamatot, amit a dolgozat menetében is meg lehetett figyelni, hogy a könyvgyűjtés súlypontja a középkor vége felé új gyűjtők feltűnésével eltolódik; egyre szélesebb rétegek (például városok, polgárok, iparosok) mindennapi hasznos segítsége lesz a könyv, kézírásos és nyomtatott formájában egyaránt. Egyrészt hangsúlyozza a szerző, hogy a könyv iránti igény ugyanúgy jelentkezik nálunk is, mint bárhol Európában. Magának a könyvnek a megítélése is egyezik az európai forrásokéval: helyet kap a címéliumok között, vagy a napi munka és hivatás segédleteként igénytelen kötésben pusztán tartalmával lehet kiváló. Egyedül itt érzem kissé elnagyoltnak a kiváló itáliai medievista, Guglielmo Cavallo által összeállított tanulmánykötetre való hivatkozást, mivel Wehli Tünde csak Guy Fink-Errera (*La produzione dei libri di testo nelle università medievali*) és Hans Lülfling (*Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*) tanulmányait hasznosíthatta a középkori magyarországi könyvgyűjtéssel kapcsolatban. Az elsősorban Lülfling megállapításaihoz való kissé sommás csatlakozás azonban nem csökkenti a munka érdemét, inkább arra a desideratumra mutat rá, hogy Hajnal István nyomdokait is újra fel kell fedeznünk, és a kutatás mai állásának megfelelően újra kell értékelnünk, hasznosítva annak hasznosítható elemeit.

A disszerens számtalan esetben biztos ítélettel ismeri fel a possessor, elvégzi a scriptor elhatárolását, és utal az ajánlások (dedikációk) szerepére a műveltség megítélésénél. Differenciáltan közelít a gyűjtő fogalmához középkorunk első felében és a 16. század elején: nagyon eltérő mennyiségű könyv tett bárkit is gyűjtővé a kérdéses időszakokban. (...)

Wehli Tünde válaszában az opponensek által felvetett kérdésekre nem külön-külön, hanem összevontan, témák szerinti csoportosításban felelt:

„... Az első csoportba tartozó kérdések legfontosabbja a disszertáció témaválasztását, címét érinti. Munkám Hoffmann Edith *Régi magyar bibliofilek* című, 1929-ben megjelent könyvéhez kapcsolódik, annak 1992-ben megjelent – jegyzetekkel és új adatokkal kiegészített – újrakiadásán nyugszik. Hoffmann Edith a művészettörténész számára természetes megközelítésből a reprezentatív könyvek készítőivel, gyűjtőivel foglalkozott. Ez a körülmény és a hatvan évvel ezelőtti ismeretanyag szabta meg a mű időbeli kereteit, és alakította ki vázát is. Ehhez magam is igazodtam, az újabb ismeretek és kutatói habitusom azonban bizonyos változtatásokat is megköveteltek.

Pályám során kapott és vállalt feladataim, valamint a hazai készítésű könyvfestészeti emlékek megkívánták tőlem, hogy a szerényebben díszített kódexekkel, kódexlapokkal is foglalkozzam. Mivel számos esetben elégtelennek bizonyult a csupán művészettörténeti feldolgozás, a kodikológia felől kellett megközelítenem az emlékeket. Ebből következett, hogy figyelmem a bibliofil mellett a könyvgyűjtőre, ezen belül a possessorra is kiterjedt. Olyan személyre, aki anyagi lehetőségeinek és kultúrájának, művészi ízlésének megfelelően szerez – másolás vagy készíttetés, illetve vásárlás útján – nem elsősorban a hivatásához, pályájához nélkülözhetetlen könyveket, illetve – amennyiben munkájához kötődnek – többé-kevésbé reprezentatív kialakítású műveket. Az »egykönyves« possessorokkal általában nem foglalkoztam, bár néha tettem kivételt is. Így a korai szakaszban, amikor még ritka a könyv, vagy később, amennyiben a tulajdonos személye, esetleg a kötet tartalma, díszítése érdemelt figyelmet. Ezért kerülhetett az anyaggyűjtésbe Gizella királyné, akinek könyvgyűjtő voltát idézőjelbe tettem, és vonhattam be például azt a 15–16. század fordulóján élt polgárt, aki világi tematikájú könyvet birtokolt. Ugyanakkor Hoffmann Edith – bibliofilekkel foglalkozva – kimerítően tárgyalta a 15–16. század fordulóján élt főpapok saját használatukra, illetve egyházaiknak szánt pompás liturgikus könyveit. Megközelítésemben helyük nem annyira a könyvgyűjtő szenvedély körül, mint inkább a liturgia kellékei, a főpapi mecenatúra emlékei között jelölhető ki. A bibliofil, a könyvgyűjtő és a possessor fogalmának definiálása – mint ez opponenseim bírálatából is kiderül – könnyen megoldható. A gyakorlat azonban egészen más, mert minden tárgy egyéni megítélést igényel. Legbonyolultabb a scriptor–possessor problémája. Ma már magam is úgy látom, hogy helytelen volt az érkekezés keretei között az esztergomi iskoláskönyvre kitérnem, a Nyújtódi-kódexet pedig Nyújtódi Judithoz köthettem volna.

A korszakhatárok, a periodizáció, illetve a szerkezet kérdését elődöm munkája határozta meg. A korszak alsó határa az új ismeretanyagnak megfelelően az államalapítás koráig csúszott vissza. A felső határt szívesen húztam volna meg 1541 körül. Így valóban helyet kaphattak volna érkekezésemben a nyelvemlékek is. A Madas Edit kínálta példákkal szemben azonban kifogással élnék. Az Érsekújvári Kódexet például Sövényházi Márta és társai nem kifejezetten saját használatukra másolták 1531-ben, hanem a margitszigeti domonkos rendi apácáknak. Márpedig intézmények könyveivel nem foglalkozik a disszertáció, legfeljebb jelzi, hogy egy-egy magánszemély könyve végül közösségi célt szolgáló könyvtárakban

kötött ki. A reneszánsz stílusú iniciálékkal és lapszeldíszekkel ellátott, a kolofon szerint Garay Pál domonkos szerzetes által 1532-ben másolt Kriza-kódex első tulajdonosa lehetett a másoló, de ez nem bizonyított. Nem pusztán azért, mert ilyen vonatkozású bejegyzés nincs a kötetben, hanem azért, mert a szerzetes másolók inkább rendjük szükségleteire építve, mint a birtoklásra vágyva másoltak. Igaz, az ellenkező esetre is található példa, nevezetesen a korábban már érintett Nyújtódi-kódexé, amelyet másolója húga számára készített. A nyelvemlékek a magyar nyelv- és irodalomtörténetnek vitathatatlanul becses emlékei. Ezért megértem ezek kutatóját, aki kedvükért szívesen tágitotta volna ki a korszakhatárt. Ám a művészettörténész kevésbé elfogult irányukban. A 16. század második negyedének 1526 elé kíváncsi emlékei ugyanis korántsem a szellemi elit vallási-kulturális-művészeti igényeinek kielégítői. Talán ennek a megítélésnek köszönhető, hogy az érkekezés nem tett kivételt érdekükben. Az 1526-os terminus mellett azonban más érv is szól, s ez a fontosabb. A mohácsi katasztrófa nem más, mint konszenzuson alapuló jelképes korszakhatár. Ettől függetlenül a 16. század húszas-, harmincas évei óriási világnézeti és kulturális robbanás tanúi. A turbulencia, mint mindig, most is éppen a könyvkultúra területén érvényesül a legmarkánsabban. A könyvnyomtatásnak köszönhetően végérvényesen eltűnik a kéziratok könyv, ugyanakkor a társadalmi változásokat követve kiszélesedik és megnövekszik a könyv iránt érdeklődők tábora. E véleményem a kötetbe be nem vont, de az 1526 utáni évekre kiterjedő anyaggyűjtésem is megerősíti. Az elmondottak alapján elfogadhatónak tartom felső korszakhatáromat.

A periodizáció és szerkezet Hoffmann Edithtől átvett sémája opponenseim véleményében érintetlen maradt. Ezért én vetném fel a kérdést magamnak, s esetleges követőimnek. Milyen panoráma bontakozott volna ki abban az esetben, ha például anyagomat a műfaj történet keretei, vagy a művészettörténeti, illetve irodalmi stílusok mentén elemzem? Sőt, többek között még a szociológiai aspektus is felmerülhetne.

A második csoportba az opponenseim által apróság- és szépséghibának minősített problémákra térnek ki. Azokra, amelyek nem maradhatnak megválaszolatlanok. Sarbak Gábor felveti, hogy nem foglalkozom kellő alapossgal Debrenthei Tamással, illetve Székely Miklóssal. Hoffmann Edith annak idején rövid biográfiával kezdte bibliofiljei tárgyalását. Én vele szemben elhagytam az életpálya felvázolását, legfeljebb a jegyzetekben utaltam az e szempontból figyelemre méltó adatokra. Debrenthei Tamás *Vita Alexandri Magni*-kötetéhez érve Sarbak Gábor két kifogására válaszolnék. Az egyik az, hogy hiányzik kéziratomból a könyv jelzete, noha azt már Hoffmann Edith is közölte. Ez igaz, sőt, a hiba forrása is nyomon követhető. A munka 1992. évi kiadásakor Debrenthei Tamás kódexéhez csak jegyzetet közöltem (207. lap), és feleslegesen ismételtam volna meg a Hoffmann Edith által közölt jelzetet. Figyelemetlennek bizonyultam azonban abban, hogy nem jeleztem a *Bibliotheca Hungaricában* közreadott új jelzetet. Időközben, az *Ars Hungaricában* publikált mutatóban pótoltam ezt (1995, 3–24). Opponensem másik kifogása szerint hiányzik a kellő argumentálás, amikor – nem tartva kellően megalapozottnak – elutasítom a kézirat újabban felmerült 1466-os datálását. Mivel magát a kódexet nem láttam, datálását csupán stíluskritikai alapon nem vállalhatom. Cynicus Pietro Strozzi firenzei tanítványa. Másolótév-

kenységét 1467–1476 közötti adatok bizonyítják. Ettől függetlenül, legalábbis elvben, másolhatta egy évvel korábban Debrenthei kötetét. Az 1466-os évszám azonban egy dokumentumból került ide. Az Országos Levéltár DL. 24.643-as jelzetű, Debrentheinek írott missilisé tartalmazza (kiadta Csánki D., Magyar Könyvszemle 1891, 36–37.). A levélre egy kéz kilenc könyvnek – feltehetően a címzett könyveinek – a rövid címét jegyezte fel. A jegyzékben egyetlen olyan cím sincs, amely mögött a szóban forgó műre következtethetnénk, így belőle a kódex 1466-os keletkezése nem olvasható ki.

A Székely Miklós váradi kanonokra vonatkozó ismereteink – legalábbis a *Kódexek a középkori Magyarországon* című, 1985-ben közreadott kiállítási katalógus adatai szerint – nem gyarapodtak Hoffmann Edith óta. Legfeljebb a Szent Brúnó biblia magyarázatait tartalmazó kódexhez fűzhetném hozzá, hogy az említett katalógus visszakanyarodott a korábbi, Hans Tietze-féle lokalizáláshoz, s német eredetet feltételez. Az iniciálék – stílus és motívumkincs szempontjából – németek és magyarok egyaránt lehetnek.

SZABÓ JÚLIA „A TÖRTÉNETI TÁJFESTÉSZET A XIX. SZÁZADBAN MAGYARORSZÁGON” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Az MTA Doktori Tanácsa 1996. október 15-én a Magyar Tudományos Akadémia II. emeleti nagytermében tartotta meg Szabó Júlia „A történeti tájfestészet a XIX. században Magyarországon” című kandidátusi értekezésének nyilvános vitáját.

Opponensi véleményében Dr. Aradi Nóra kiemelte, hogy Szabó Júlia eddigi munkásságában már több publikáció is méltó lett volna a kandidátusi fokozatra. A jelen értekezésben összefűzött tanulmányok sora minden vonatkozásban megfelel a tudományos értekezés feltételeinek: így a formai-terjedelmi követelményeknek, az új tudományos eredményeket célzó önálló kutatási programnak és az azt elősegítő gyakorlati alkalmazásnak. Külön méltatta, hogy a jelölt „a történeti tájkép nehezen körvonalazható témakörét történettudományi, irodalomtörténeti összefüggésekben, a magyar képzőművészetet európai viszonyításban vizsgálja”.

Bár dolgozatában sem stílárís, sem ikonográfiai csoportosítást nem alkalmaz, mindvégig világosak az ilyen jellegű párhuzamok, ill. átfedések. „Amint azt a kutatási előzmények és ezekben Szabó Júlia munkája, tanulmányai bizonyítják, a problémakör egyre fontosabbnak látszik és többfelé utat nyit. A címadó „történeti tájfestészet” és az értelemszerűen oda kapcsolódó grafika szempontjából a legegységesebbnek és legtanulságosabbnak a II. fejezet ún. monografikus összefoglalásainak a sorát látjuk, nevezetesen a Klette Károly, Ligeti Antal, Kelety Gusztáv és Telepy Károly pályáját bemutató tanulmányosort. Nagyon világos nemcsak az, hogy mit tudunk róluk, hanem az is, hogy milyen további kutatások, kiállítások lennének még szükségesek a teljesebb megismerésükhöz. Itt külön kiemelendő érdem a fegyelmezett tényfeltárás és a teendő körvonalazása.

Kérdéses, hogy célszerű volt-e a kezdetektől felvázolni a tájképfestészet történetét, hiszen a több ezer éves előzmény nyilvánvalóan túlnő a XIX. századi történeti tájfestészet megértéséhez szükséges bevezetésen. E

Az Országos Széchényi Könyvtár kis Cicero-kódexének tulajdonosát illetően Hoffmann Edith véleményét – itt korrigálni szeretném opponensemét: nem Berkovits Ilonáéval, hanem – Bartoniek Emmáéval konfrontálom (Bartoniek E.: *Codices Latini Medii Aevi*. Budapestini 1940, No. 150., vö.: 232. jegyzet). Jómagam szabad szemmel vizsgáltam a címet, a foltokat és a szakadozott vonalakat nem merném értelmezni. Kalmár Lajos Kálmáncsehi Domonkos breviáriumával foglalkozó cikkét nem emlitem. Sőt, a *Victorinus-korvina madárábrázolásainak intellektuális háttere* címűt sem (Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei VI, Budapest 1972, 171–202.). Szándékosan nem foglalkoztam e két cikkel, mert nehéz és hálátlan feladatnak éreztem cáfolatukat.

Mondandóm befejezve ismételtlen megköszönöm és elfogadom opponensem véleményét, amit élvezettel, egyben haszonnal is olvastam. Köszönöm, hogy méltányolták értekezésemben az 1992-ben megjelent kötethez képest történt javításokat, kiegészítéseket, és értékelték a kodikológusok részéről igen hiányolt, időközben napvilágot látott mutatót is.”

ponton azonban nem kívánok itt és most vitába szállni, éppen elég gondot okoz, akárcsak magának Szabó Juliának is, a történeti tájkép fogalmának a körüljárása. Hiszen magában foglalhat történeti relikviát tartalmazó tájat ugyanúgy, mint történelmi színhelyet tárgyas vagy nosztalgikus történeti utalást, topografikus érdeklődést vagy ilyen preferenciát. Számolni kell az utazási lehetőségek és kedv növekedésével és a természettudományos ismeretek szaporodásával, ami egyfelől itáliai, észak-afrikai, közel-keleti utazásokat tett szokássá, sőt, divattossá, másfelől például geológiai hűségű tájportrékra ösztönzött.

Mindebből következik, hogy igen nehéz a műfaji határok megvonása. Mert úgy látszik, történetinek minősíthető minden tájkép, amelynek topográfiailag köthető motívuma van, és ebből csak a szubjektív hangulat tájba kivetített megnyilvánulásai maradhatnak ki, ami az impresszionisták óta kétségkívül a tájképfestészet zöme. De ha a történeti tájfestészet keretei között említhetők például Mednyánszky László alföldi vagy tátrai tájai, mit kezdjünk a Balaton-képekkel Mészöly Gézáttól akár napjainkig?

A történeti tájkép-fogalom egy másfajta kitágításának példája a nagybányai mesterekre vonatkozik, akik megfestik a magyar történelem egy-egy híres táját, jelenét (196.). A vonatkozó 230. jegyzetben felsoroltak közül azonban tulajdonképpen csak Hollósy Simon *Huszfja* tartozhat ide, hiszen Iványi Grünwald Béla *Isten kardja*, Thorma János *Aradi vértanúja* vagy Réti István *Honvédtemetése* nem tekinthető történeti tájképnek, csak szabad térbe helyezett történeti eseménynek vagy interpretációnak.

Némileg aránytévészto Thomas Ender részletes bemutatása a Mednyánszky-fejezetben vagy Pierre Weberé a Csontváry-részben. E kétségkívül új szempontú közlések inkább szerkezetileg túldimenzionáltak; érezhető nehézséget okozott Szabó Juliának a hatalmas ismeretanyag szelektálása.

Az érzékletes Hollós-képpel kapcsolatban egy kérdésünk és egy észrevételünk volna (142.). A kérdés: van-e nyoma annak, hogy Örményországban »maradt-e« vagy oda került-e Hollós-kép? Az észrevétel: a róla elismerően szólók felsorolásából hiányzik Bölöni György, akinek 1911-es, a *Világban* megjelent írása az egyik legemlékezetesebb Hollós-méltatás.

Néhány részletmegjegyzés, amelyek nem feltétlenül itt és most igényelnek választ:

A »mi lett volna ha...« általában irritáló kérdésfeltevés, különösen olyan összefüggésben, mint a 111. lapon: mi lett volna, ha Szinyei Merse Pál festményt készített volna 1868-as rajza alapján, megelőzte volna a *Tépécsinálókat*, olyasmint alkotott volna, mint Manet az életképeket... A nagyon alapos jegyzetanyagban szembeötlő a 6. számú jegyzet, amely Steingraber hatalmas könyvének csak kiadási adatait közli, lapszámot nem. A 128. lapon olvasható, hogy Courbet az 1850-es évektől fejtette ki képben és kiáltványban korának erkölcsait és eszméit. Ez helytálló a kiáltvány vonatkozásában, de első nagy botrányt kiváltó festményeit (*Vacsora után Ornans-ban*, *Ornans-i temetés*) előbb alkotta. Nyilvánvaló tévedés, elírás, hogy a *Sebesült ifjú* című képe Bécsben volna (191.). A kép a Louvre-ból a Musée d'Orsay-ba került.

Indokolt-e formátuma miatt panoráma-festménynek nevezni Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt* című művét (143.)? Csontváry Kosztka Tivadar *Magányos cédrusával* kapcsolatban talán szót érdemelne a rejtett önarckép értelmezése (lásd: Baumtest-problematika). E jelentéssel Szabó Júlia is foglalkozott kb. három évtizeddel ezelőtt.

További kérdéseket vet fel a hatalmas nemzetközi kitekintés, a széles körű művészeti-földrajzi számbavétel. A 194. lapon említett, nem is a történeti tájképet, hanem a múlt századi historizmust jellemző katasztrófaképek sorába kíváncskozna az orosz Brjulov hatalmas festménye, a *Pompeji pusztulása*; ez azonban kétségkívül csak egy példa a lehetséges sok közül. Komolyabban hiányzik azonban valahol utalás a cseh Mánes romantikából kivezető tájképfestészetére. Ő tudatosan törekedett a haza tájainak megörökítésére, útjait folklórgyűjtő munkával is összekötötte, átvállalva, legalábbis nagyrésztben, a *par excellence* történeti festészet funkcióját. Közvetett hatása egészen a prágai ún. »Nemzeti Színház nemzedéké«-ig és még tovább is nyomot hagyott a cseh tájképfestészetben. Ez a szerintem jellegzetesen közép-európai problematika eléggé fontos ahhoz, hogy mélyebb összevetésre tartson számot.

A zárófejezet összefoglalása világosabbá teszi a rendszerezést, a történeti tájfestészet típusait, illetve a fogalom értelmezését. S ha minden bizonnyal esetleges is a jelenre vonatkozó néhány említett példa, a konklúzióval egyetértünk. Új jelenség a XX. században, és pedig nemcsak a magyar művészetben, a városkép, a városi táj, elég az osztrák Kokoschka városi látképeire gondolnunk, vagy a német *Grossstadtmalerei* annyiféle e századi megnyilvánulására. A városkép mint történelmi események, összecsapások színhelye természetesen korábban is megjelenik, leginkább a német és a francia művészetben. A XX. században azonban szinte önálló témakörre kerekedik a háború sújtotta városi vagy nem-városi – táj. A történeti tájképnek ez a csoportja azonban kívül esik az értekezés tárgyán, csak megerősíti következtetését a tágabbban értelmezett tematika továbbéléséről.

Végül egy terminológiai észrevétel: egyértelműbb nemzeti történelemről és hazai tájról szólni, a »nemzeti táj« fogalmazás nem világos, vitatható.

A kandidátusi értekezéséknél benyújtott tanulmányfűző olyan kutatástörténeti, tudománytörténeti folyamat része, amely mind fontosabb helyet foglal el a nemzetközi szakmai érdeklődésben. Különösen az 1970-es évek eleje óta tapasztalható a megélenkült figyelem a XIX. század festészet története iránt, és pedig azon vonulatai iránt, amelyek megelőzték az impresszionizmust vagy ez utóbbival párhuzamosan tovább éltek, különös tekintettel a tematikai-műfaji specifikumokra, legyen az portré, történeti kép vagy tájkép, illetve ezek összefüggéseire. Szabó Júlia tudományos munkásságának jelentős része is erre koncentrált, a múlt századi grafika és festészet történetében végzett mélyfúrásokat, és amint azt az értekezés is tanúsítja, a részletkérdéseket is egyetemes európai összevetésben, művészettörténet és kultúratörténet, esztétörténet viszonylatában vizsgálja. Maga a szöveg s nemkevésbé a 238 jegyzet tanúsodik a hatalmas feldolgozott szakirodalomról, a korabeli forrásoktól a legújabb hazai és külföldi publikációkig.

Nem lehet kétséges, hogy a benyújtott értekezés vitára bocsátható, és tudományos fokozat odaítélésére méltó művészettörténeti teljesítmény.

A disszertáció másik opponense, Bajkay Éva kandidátus tételesen felsorolta a jelölt azon publikációit, amelyek szorosan kapcsolódnak a jelen dolgozathoz. Kiemelte közülük az »Antik romok a XIX. század festészetében és rajzművészetében« című tanulmányt (1973), amely új szempontokat hozott a magyar történeti tájfestészet kutatásában.

A dolgozat alapkérdése magának a történeti tájfestészetnek a fogalma. Megválaszolására »Szabó Júlia történeti aspektust választott. Úgy koncentrált az általa tárgyalt értelemben nevezett történeti tájfestészetre, hogy először megkereste annak esztétikatörténeti gyökereit. Goethe nyomán elemzésében »a haza egy-egy kitüntetett szögletét« (183.) érti rajta, és a XIX. század elejétől, a história tudományos rangra emelkedésével korrelatív jelenségeként tárgyalja.

A napóleoni háborúk utáni időszak historizálását, természet- és társadalomtudományi érdeklődését a szerző csak érinti. Sajnos keveset ír arról, hogy mit jelentett ez a Habsburg Birodalom egészében, ill. az ezen belül felerősödött regionális, nemzeti törekvések tükrében. Pedig ez a szempont indította a Keleti Gusztáv és mások által felvetett terminológiát. Térségünkben a tájkép nem lett – nyugati értelemben – igazán romantikus, filozofikus. A kortárs kritika pedig a magyar nemzeti újjászületés, majd a függetlenség eszméitől vezérelve nemegyszer szélsőségekig jutott el, például erre a hegybrázolás elutasítása, lásd Henszlmann Imre recenzióját a Pesti Műegylet kiállításáról.

Tény, hogy 1815 után az új, tudományos érdeklődés hordozója az úgynevezett »történeti, földrajzi vedúta« lett. (Ha beszélhetünk egyáltalán külön kategóriáról a vedután belül!) Ezekről az albumokról kevés szó esik. A szerző szavaival »a magyar történeti tájfestészet a legnagyobb százalékban antikváriánus rom-festészet, bár olykor találhatunk történelmi tájvíziókat...« (189–190.)

Szabó Júlia választott elméleti módszertani megközelítésének megfelelően a tájkép Közép-Európára jellemző ún. »festői realista«, Carl Gustav Carus nyomán használt megjelölése helyett (Briefe über Landschaftsmalerei 1815–1835. Weimar, 1982 – Zeichnungen und Malerei der Goethe Zeit. Katalógus, Ago Galerie, Berlin-W. 1984) a stíluselemzésen túllépő irodalmi, filozofikus, »jemélyes

szimbólumteremtő» értékeléseket keresi. Nálunk nehezen ítékelhető meg az 1846 utáni historizáló táj Baudelaire modern szemléletéből, jobban illik rá végig Széchenyi István 1814-es naplójeljegyzése: »... a legszebb Alpok közt Svájcban, vagy Itália legbujább völgyeiben és tájain sem vagyok képes oly forrón, lelkesen és rajongón érezni és élni, mint hazám pusztáin és síkságain«. Jogosan válaszította ezt a szerző értekezése második fejezetének mottójául...

A heroikus és historikus tájat, a mitologikus és történelmi vágyképek, az álom és a valóság össze-összemosódó szálait nehéz merev kategóriákkal elválasztani. A történelmi táj hőskora a XVII. század volt, de tiszta formában alig létezett. Egy későbbi koncepció erőszakos visszavetítése nem is vezethet eredményre, így kár filozofikus eszméket keresni Ruysdael képeiben. (13.) Történelmi eseményekhez készült tájról legfeljebb később, a történelmi szemlélet változó értelmezése szerint beszélhetünk nálunk. A francia felvilágosodás természethívó racionalizmusa nem annyira a felsőbb szempontoktól átköltött értelmezéseknek, mint az országokat, sőt az egész világot beutazni vágyó érdeklődőknek kedvezett az ún. »nagy utazások« korszakában. Ez hatotta át a XIX. század jellegzetes grafikai tájalbumait. E didaktikus, realista tájmegközelítés emelkedett, hierarchikus ellentétje az üdvőtörténeti, egy magasabb eszmetörténeti megközelítés. Kérdés, hogy ez a filozofikus kiindulású interpretáció valóban megfelel-e a magyar tájfestészetnek?

A XIX. század első felében ismét az antik kultúra példája hatott. A vedúta- és architektúra-festők az archeológiai érdeklődésnek megfelelően, és arisztokrata pártfogók megbízásából rögzítették a régi emlékeket. Így elsősorban az italianizáló festők gyakori témája volt az antikvitás történelmi emlékeinek megörökítése. (Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen 16–19. Jh. aus Beständen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz kat. Berlin W. 1988.) De más-más szemlélettel közelített hozzá az angol J. M. W. Turner és a német Carl Rottmann. A múlt század közepétől a Távol-Kelet felfedezése kibővítette a történelmi táj határait és a későbbi archeologikus historizmus a tudományos érdeklődéstől a szabadságvágy kifejezéséig tágan értelmezhető.

A magyar művészetben az ún. történelmi tájkép a képzeletbeli, névtelen romokkal, Keserü Katalin meghatározása szerint az »asszociatív-evokatív várábrázolás«-okkal indult. (Keserü Katalin: Várábrázolások. Táj és történelem a historizmus festészeti Magyarországon. In: A historizmus művészete Magyarországon. Budapest 1993, 223–241.)... Az 1820-as években jórészt a Felvidéken dolgozó művészeink metszeteket vagy festményeket használtak előképkül. Kevésé ismert az a tény, hogy id. Markó Károly »Csorsztin és Nedec« várát éppúgy Müller János Jakab képe után (Kassa, Városi Galéria) másolta, mint ahogy más tájra képet is (pl. Nagylomnic, MNG). Vág-menti várképe pedig Joseph Fischer metszeteinek temperamásolatai. Visegrád című híres képének konkrét előképe is további kutatást érdemelne. Az eddig kevésé feldolgozott kismesterek, Klette, Kozina, Libay, Tibély, Ligeti, Keleti, Telepy részletesebb tárgyalásával új kutatási eredményeket mutat fel a szerző. Helyesen jelzi, hogy ezeknek a mestereknek további, korszerű, tudományos kutatása éa kiállítási bemutatása szükséges lenne, noha mindannyian tudjuk, hogy a haláluk óta eltelt száz év, az azóta megváltozott országhatárok mérhetetlenül

megnehezítik a kutatást. Ennek eredményessége immár nemzetközi együttműködés függvénye. Klette, Libay, Tibély tárgyalása mutatja a dolgozatban, hogy milyen nehezen hozzáférhető a szlovákiai szakirodalom (Danica Zmetáková: Kresba 19. storočia na Slovensku. Bratislava 1976), és ennek ismeretében kell értékelnünk Szabó Júlia felvidéki kutatásait. Természetesen ő is felhasználta a korábbi lexikonokat, és az összefoglaló műveket (Kertbeny, Wurzbach, Gerszi stb). Sajnos azonban ezeknek nem mindig helytálló közlései duplán nehéz feladat elé állítják az adatpontosságra törekvő kutatót. Szabó Júlia a legtöbb új eredményt Ligeti Antal munkásságának ismeretében mutatta fel. (Az általam talált újabb, korrigálandó adatokat bejelöltem a dolgozatba.)

A történelmi tájfestészet romantikus-akadémikus vonulatának mestereit a szerző jószerivel illusztrátorokként értékeli és innen vezeti tovább gondolatmenetét a századforduló, a historizmust lezáró modernebb kitekintés irányába. Magyarországon a XIX. század végéig a régi tájkép-szemléletből sok megőrződött. A historizálás még a szécsenizásban is tovább élt. E téren érdekes az »Árkádia«-téma változó megjelenése és értelmezése egészen a XX. század elejéig. A szerző érdeme, hogy választott műfajleképzelését igyekszik elvezetni napjainkig...

Munkájában követendő példaként szeretném kiemelni az elméleti-filozofikus és a kézzelfogható, műtárgycentrikus kutatás kiegyensúlyozott, egymást erősítő összekapcsolódását.

A jelölt eddigi munkáival, folyamatosan publikálásra kerülő új szakmai eredményeivel már messzemenően bebizonyította kiváló tudósi felkészültségét. Ezek alapján a kandidátusi fokozatra már régen, sőt a tudományok doktora minősítésre is méltónak tartom."

Válaszában Szabó Júlia megköszönte opponensei megjegyzéseit és kiigazító tanácsait, amelyeket további munkája során hasznosítani kíván. A két bírálata együttes választ adott. Bevezetőben – mintegy kiegészítve disszertációjának összefoglaló fejezetét – kitért a téma kritikátörténeti és tudománytörténeti hátterére, ismertetve J. G. Sulzer, J. Richardson, J. J. Winckelmann és C. G. Carus téziseit az adott témáról. Kiemelte, hogy »Az idézetek egymásutánja azt a folyamatot jelzi, amelynek során a történelmi témájú narratív festményhez illő táj elszabadul a narratívától és olyan értelemben válik önmagában is a legmagasabb jelentések hordozójává, ahogyan az akadémiák tanai heroikus műfajnak tekintették a történelmi képet. A lehetséges variánsok közül a régi teória a heroikus történelmi táj műfaját mindig is ismerte.

A 19. század sok gondolkodójánál – így Johann Heinrich Füsslinél (Lectures on Art 1800–1823), Johann Heinrich Charles Blancnál (Grammar des arts du dessin 1869) és Jacob Burckhardtnál (Über erzählende Malerei, 1884) – elítélő hangsúlyt kapott a század népszerű műfaja, a zsáner. Az elbeszélő festészet a könnyebb műfaj, a komédia rokona, melyet a történelmi festészetben tévűnek éreztek. Ezért nem a történelmi esemény drámaibb vagy bukolikusabb megidézését tartották a történelmi festészet céljának, hanem a *locus*, a helyszín természet és ember alkotta maradványainak pontos lerajzolását, majd emelkedett meditációkra alkalmas kompozíciókba való rendezését. A festői gyakorlat ezeket a kíváncsalmakat úgy egyesítette jelenre is kihegyezett érdeklődésével, hogy az előtérben ábrázolt staffázsalakokban a jelen élménye is együtt volt a múlttal. A történelmi illúzió, a tizenkilencedik század nagy kíváncsága, így nemcsak az előző szá-

zadoktól örökölt, tájba helyezett csataképeken, hanem csak a tájkép csata után szentimentális panorámaiban, a történelmi menetek, ünnepek olykor bizarr látomásai-
ban valósult meg, hanem olyan tájképeken is, melyeken élénk tárul Róma lát képe a campagnai pásztorokkal, Jeruzsálem madártávlatból vándorokkal, a maratoni csata síkja, az égő Párizs (Corot), a Naptemplom Baal-
bekben (David Roberts), Huszt romvára, Paestum görög templomai, Szigliget, Szepes vagy Trencsén vára, vagy még a XX. század elején is hasonló indíttatásból alkotott *Baalbek*, illetve *A taorminai görög színház romjai*.

Kétségtelen, hogy mind Solomon, mind Jacob Ruys-
dael tájfestményeiben több és elmélyültebb szimbolika van, mint azt későbbi korok embere véli. A barokk festé-
szetben a természeti jelenségek (napsütés, vihar, évsza-
kok, sziklák, folyók) mellett épületek is kapnak a közép-
korig visszavezethető allegorikus jelentést, illetve olykor a kortárs történelemre utaló értelmezést, mint erre
Salvator Rosa egy, a bécsi Kunsthistorisches Museumban található festményének idézésével utalni szerettem vol-
na. Ezeknek a jelenségeknek is van lecsapódásuk a ma-
gyarországi barokk művészetben, mint erre könyvében és dolgozataiban Galavics Géza, Gerszi Teréz, koráb-
ban pedig már Berzeviczy Albert rámutatott. Magam csak egyetlen, az emblémáskönyvekben megtalálható
XVIII. századi tájábrázolásra szeretném példaképpen felhívni figyelmüket. Ez a hadadi Wesselényi István temetésére veretett aranypénz, Karl Josef Hoffmann
művének egyik oldala, melyen a 28/29. zsoltár vihartól kitépott cédrusfájának ábrázolásával a történelmet irá-
nyító isteni törvény erejére történik utalás, valamint az elhunyt élettörténetének tervévé vált a zsoltáriró »hely-
színe«. Ezért egyik tisztelt opponensem javaslata ellenére – alapos megfontolás után sem tudom a téma történetét
1820 körül kezdeni. Való igaz, hogy még több 18–19. század fordulóján alkotott mű megismerésére lenne
szükség, mint amennyit magamnak intézetünk szerény eszközeivel és több kitűnő munkatársam segítségével összegyűjteni sikerült, de számomra mégis bizonyító
erejű történeti jelentést közlő tájkép – Müller János Ja-
kabnak valamikor a kezében is forgott több vízfestménye az 1810-es évekből, Joseph Fischer és Wilhelm Fried-
rich Schlotterbeck festői vársorozata 1817-ből, Rombauer János *Eperjes látképe* című festménye 1831-ből. E művé-
szek alkotásainál nem belső magyar fejlődésről van szó, hanem európai összefüggésekről, melyek később a műfaj
virágzása idején is igen szembetűnőnek Kelety Gusztáv, Telepy Károly és nem utolsósorban Ligeti Antal méltatlanul
soha fel nem fedezett, európai mértékelt megütő életművében. Nagy örömmel tölt el, hogy ezeknek az
életműveknek jövőbeli bemutatását tisztelt opponensem is szükségesnek tartja.

A nagy- és kismesterek munkáiból és életútjuk álló-
másaiból a dolgozat csupán példákat hozott fel, tipológia megalkotására tett kísérletet. A történeti tájkép témakö-
rei – mint erre egyik igen tisztelt opponensem rámutatott – nehezen körvonalazhatók, de véleményem szerint szorgos munkával mind európai, mind magyar vonatko-
zásban katalogizálhatók azon az úton járva, amelyet egy korábbi korszak témakatalógusában Pigler Andor járt
végig, a történelmet illusztráló ábrázolásokat feltérké-
pezve többek között a jelen munkának is példaképét jelentő Cennerné Wilhelmb Gizella publikált az *Árpád kori és Anjou kori levelek* (Budapest, 1960) függelékében, vagy Rózsa György a XVII. századi történetábrázolásokat
feldolgozó kötetében (Budapest 1973). A műfaj előzmé-

nyeinek vázlatos bemutatására ugyanazért volt szükség, mert véleményem szerint ez minden, több korszakon és területen megjelenő motívum, téma, szemléletmód be-
mutatására alkalmasabb, mint a hagyományos fogalmi definíció. A háttér, az előzmények sora jelzi hagyomány, műveltség, emlékezet, a verbális és a vizuális történelem jelenlétét minden homogén és heterogén kultúrában, akkor pedig különösen, amikor a történelem épületének
újraépítése minden művészeti ágban nagy feladat. Val-
lom, hogy a XIX. századot kutató művészettörténésznek olykor még távolibb tájakra és korokhoz kell elkalandoznia, mint a korábbi századok kutatóinak, mert él-
mény és tanulmány szintjén a XIX. század alkotója szá-
mára is eleven volt nemcsak az európai múlt, a görög-
római antikvitás, a nemzeti államok születésének idejé-
ként átélt középkor, de mind nagyobb mértékben a kö-
zeli és távoli kelet, törzsi kultúrák, szigetek kultúráinak
élmény- és motívumvilága is. A folklór és az etnográfia
gyűjtőmunkája a köznép történetének ismeretlen terüle-
teire is elvezette a művészek közül az ez iránt érdeklő-
dőket, ebből Magyarországon kevésbé lett történeti táj.
Egyik igen tisztelt opponensem kérdésére, hogy Mészöly
Géza balatoni halászsokat ábrázoló tájképei történeti
tájak-e vagy sem, illetve, hogy lehet-e történeti táj a Bala-
ton, kettős választ adhatok. Válaszom az utóbbira az,
hogy igen, az előbbire, hogy nem. Magyarázatul Ligeti
Antal 1870 körül megrendelőjének, Kubinyi Ferencnek
szándéka szerint festett *Szigliget* című képére hívnám föl
a figyelmet. Olyan magyar várat ábrázol ez a kép, melyet
soha nem vett be az ellenség, s ezért egy monumentális
vársorozat első tagja lett. Mészöly viszont éppen úgy,
mint Csók István és több naturalista festő, a jelenkor
mindennapi életét ábrázolta néprajzi tárgyakat és kosztü-
mokat gyűjtő alapossággal, de a heroikus történeti táj-
tól igencsak messze került. A naturalista szimbolizmus
nagy iskolájának, Nagybányának és a történeti ábrázolá-
soknak az összefüggéseit mind a régebbi, mind az újabb
szakirodalomban már több tanulmány tisztázta. A
narráció nélküli történeti tájat – ugyancsak megrendelést
teljesítve – Hollósy Simon igyekezett naturalista eszkö-
zökkel megformálni *Huszt* című vásznán. Szándékából a
költői festészet, palota és kunyhó, hegyecsúcs és síkság,
sziklák és fűszálak párbeszédét közvetítő festmény lett.
A tájba helyezett nagybányai történeti festmények felső-
rolása dolgozatomban csak a téma aktualitását jelezte, de
vallom, hogy például Thorma János *Aradi vértanúk* című
festményén a táj nem mellékes motívum, hanem mint
hiteles ábrázolás része a történeti képnek, s mint önálló
jelentés hordozója maga is történeti táj.

Összefoglalva e kérdésre adott válaszomat, félreérté-
sek elkerülése végett szeretném leszögezni, hogy miként
Szinyei Merse Pált, Hollósy Simont és Mednyánszky
Lászlót sem tartom történeti tájfestőnek, csupán olyan
jelentős művészeknek, aki a műfajjal találkozott, nem utasí-
totta el teljesen, mint azt Szinyei tette már az 1860-as
években, s életműjükben van egy vagy több jelentős
történeti tájkép, s olyan mű, melyben a múlt mellett a
jelen történelme válik heroikus ábrázolássá.

A történeti tájfestészet Magyarországon, néhány mű-
velőjének kiváló műveltsége, filozófiai és irodalmi érzé-
kenységű mecénásainak kiváncsi ellenére sem lett
igazán filozofikus, mint erre másik igen tisztelt oppo-
nensem találóan rámutatott. Szerelmey Miklós *Magyar
hajdan és jelen* című, német vagy magyar versekkel kísért
és sokszor kosztümös jelenetekkel is feldíszított grafikai
albumainak részletesebb bemutatása sem vitt volna kö-

zelebb az emelkedett, heroikus történelmi tájhoz, melyet a *Pesti Műegylet* 1840-es első tárlatán már olyan kiváló német képviselője mutatott be, mint Carl Rottmann. Őszintén sajnálom, hogy dolgozatomban nem ismertetem alaposabban a napóleoni háborúk grafikai albumainak hatását az aktuális történelem ábrázolására (hiszen az egyiptomi hadjáratok síkvidéki tájai, mozgalmas csatajelenetei és sebesülteket szállító magányos katonái még az 1848/49-es események magyar és osztrák grafikusainak és akvarellistáinak a munkáiban is visszaköszönnének), de effajta részletezésre vagy a Habsburg Birodalom történetének behatódó ismertetésére a dolgozat keretei nem adtak lehetőséget.

Jólesően olvastam dolgozatom egyik mottójával, Széchenyi István idézett naplórészleteivel kapcsolatban, hogy igen tisztelt opponensem véleménye szerint jól választottam ezeket az idézeteket a második fejezet kezdetéhez. Széchenyi Istvánnak kulcsszerep jutott témám megközelítésében. Életében megjelent írásaiban és később megjelentetett naplóiban sokszor találok heroikus és historikus tájak leírásával. Tudjuk, hogy itáliai és görögországi útjára magával vitt egy osztrák festőt, de Ender főleg a való életet térképező vázlatokig jutott el, s azok sem olyan filozofikusak, ahogyan Széchenyi szeretne volna. Festmény nem lett belőlük – tudomásom szerint –, a művész oeuvre-jében csak az Akadémia-allegórián valósul meg az allegorikus-mitologikus-historikus aspektusokat mesterművé varázsló módon a heroikus-romantikus táj. Ebben a műben a megrendelő szándéka szerint akár történetfilozófia is fellelhető. Ez a tájfelfogás még egyszer megjelenik Alconieri Tivadar *Gróf Széchenyi István a Vaskapunál* című festményén. Itt egy jelenkori ábrázolás kap az ókortól jelentős táj által történelmi távlatot.

Megfontolásra érdemesnek tartom tisztelt opponensem abbéli véleményét, hogy több közép-, illetve kelet-

európai összefüggést keresve jussak el a magyar történelmi tájkép, illetve életkép legfontosabb jellemvonásaihoz. Ezt korábban a dolgozatom jelentős részét, mint a készülő kézikönyv fejezetét olvasó Zádor Anna professzornő is kérte, bár hozzátette, orosz, cseh, lengyel vonatkozásban inkább stíluspárhuzamokat fogok találni, mint hatásokat.

Egy másik észrevételre válaszolva meg kell jegyez-nem, hogy Csontváry Tivadart, a valóban már publikált dolgozatommal együtt, nem tudtam kihagyni a sorból. Az 1969-ben, 1972-ben kiadott rajzkönyveimben, az 1973-as „Antik romok” című tanulmányomban és más írásaimban már kerestem Csontváry motívumainak történelmi hátterét, magyarországi és európai előzményeit, így voltaképpen ez a gyűjtögetés vezetett el a témához. A dolgozataimat mindig nagy empátiával és sok segítséggel olvasó Németh Lajos professzor jóakarató tanácsai ellenére sem tudtam foglalkozni Csontváry festményeinek személyiséglélektani vonatkozásaival. Nagyon foglalkoztattak viszont Csontváry Tivadar életének, utazásainak indítékai, a helyszínek, ahol dolgozott, s a jelentések, melyek ezekhez a helyszínekhez fűződtek. Megvallom, Csontváry felől visszafelé jutottam el a történelmi tájhoz, s annak lineáris és vertikális értelmezéseihez.

Elnézést kérek tisztelt olvasóimtól azért, hogy egy olyan adattal, hogy ki volt a Magyarországon teljesen elfelejtett Pierre Veber és Jean Veber, kicsit többet bíbelődtem a kelle-ténél, de úgy érzem, mások hasonló erőfeszítései mellett az én kutatásaim is hozzájárultak ahhoz, hogy ma már a Csontváry-életrajzban korábban vélt megalománia által teremtett fantázialényből valóságos történelmi személyekké váltak, kik hasonló indítékokból utaztak 1898-ban a Szent-földre, mint Csontváry és oly sok más utazó, és akik közül az egyik történelmi tájakat is rajzolt és festett.”

OPUS MIRABILE-DÍJAK, 1995–1996

1996. április 30-án adták át az Akadémiai Képtárban az MTA Művészettörténeli Bizottságának 1995. évi *Opus mirabile*-díjait. A kollektív munkák köréből a díjat a Magyar Nemzeti Galériában Sinkó Katalin és munkatársai által rendezett *Aranyérmeik, ezüstkoszorúk. Művészskultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században* című kiállítás és katalógusa kapta. A művészettörténeli tanulmányok közül Újvári Péter *Wilhelm Tischbein: Goethe in der römischen Campagna* című munkája lett a díjazott, amely az *Acta Historiae Artium* 1993-as kötetében, 1995-ben jelent meg (95–133.).

Az ő műveiken kívül a legtöbb szavazatot a következő tanulmányok kapták: Végh János: „*Lehajott fejfel és összekulcsolt kézzel.*” Egy motívum útja Rogier van der Weydentől Lőcsei Pál (Művészettörténeli Értesítő 1995, 19–43.); Buzási Enikő: *Két kép a frakói Esterházy-gyűjteményből. Esterházy Orsolya portréja Benjamin Bloctól és Esterházy Pál mint Szent Imre* (Művészettörténeli Értesítő 1995, 269–280.); Timár Árpád: *Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez I.* (*Ars Hungarica* 1995/1., 45–63.), valamint Zentai Loránd az általa *A reneszánsz az antikvitás bűvöletében* címmel a Szépművészeti Múzeumban megrendezett kiállításért.

A díjazottak és a legtöbb szavazatot kapott művészet-történészek munkáit Gerszi Teréz, Dávid Ferenc, Kovács

Péter, Galavics Géza, Marosi Ernő és Kovalovszky Márta méltatták. Az 1995. évi *Opus mirabile*-díjak – egy-egy erre az alkalomra készített plakett – Kótai József ötvösművész munkái.

Az 1996. év legjobb művészettörténeli teljesítményét az 1997. május 5-én, ismét a Magyar Tudományos Akadémia képtárában megrendezett ünnepségen tüntette ki *Opus mirabile*-díjjal az MTA Művészettörténeli Bizottsága. Mint kollektív, nagy mű (86 résztvevővel!) a Takács Imre szervezésében, illetve szerkesztésében készült *MONS SACER 996–1996. Pannonhalma 1000 éve I–III.* című kiállítás és katalógusa az idei első díjazott. Az egyéni díjat Gábor Eszter monografikus tanulmánya, a *Schickedanz Albert építőművész* nyerte, amely a Szépművészeti Múzeumban általa megrendezett *Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltjának és jövőjének* című kiállítás katalógusában jelent meg.

Mellettük a legtöbb szavazatot Eörsi Anna tanulmánya kapta: Egy ritka ikonográfiai típus: *Krisztus létrán a keresztre megy* (Művészettörténeli Értesítő 1996, 47–60.) és Prakfalvi Endré: *The Plans and Construction of the Underground Railway in Budapest 1949–1956* (*Acta Historiae Artium* 1994–95, 295–322.) Az ünnepség helyszínén még megtekinthető volt az a kiállítás – *A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati tervei* –,

amelynek katalógusát, egyben forrásgyűjteményét az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete adta ki, és amelynek Kemény Mária vezette alkotócsoportha szintén részesült a Bizottság elismerésében.

A laudációk, az immár hagyományos „fordított” sorrendben Urbach Zsuzsa, Lővei Pál, Sisa József, illetve

Marosi Ernő és Komárik Dénes szájából hangzottak el, a díjazók, díjazottak és rokonszenvezők nagy megelégedésére. Az érmek elkészítését most is a Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Kollégiumának támogatása tette lehetővé. Idén Ligeti Erika műveit kapták a kitüntettek.

CONTENTS

ESSAYS

SISA, JÓZSEF:	The Country House of the Esterházy Family at Csákvár	1
---------------	--	---

RESEARCH

EÖRSI, ANNA:	Giovanni Arnolfini's Impalmamento	44
GALAVICS, GÉZA:	Wine of Saint Wenceslaus and the Altar-piece of Maulbertsch at Tállya.....	49
BUZÁSI, ENIKŐ:	Portraits of the Belgian Royal Family from the Legacy of Princess Stephanie.....	63
KIRÁLY, ERZSÉBET:	"Paolo and Francesca". Cult of Dante in Hungary around 1900.....	69

NOTICES

ZSÁMBÉKY, MONIKA:	Contract of Carlo della Torre for the Building of St Martin's Church in Szombathely	83
SZILÁGYI, ISTVÁN:	Calvaries of the Historical Hungary in a Military Survey from 1766–1785	86
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Testimonials of Joiners in Debrecen	95
BUZÁSI, ENIKŐ:	The Author's Addition to the Publication of Esterházy-portraits by Benjamin Block in Fraknó (Burg Forchtenstein)	104

SOCIETY LIFE: HENSZLMANN CONFERENCE IN KASSA

HORLER, MIKLÓS:	Imre Henszlmann and the Protection of Monuments.....	105
MÁRIA LAMIOVÁ:	Imre Henszlmann's Archeological Activity	108
TÍMÁR, ÁRPÁD:	The Emphasized Place of Gothic Style in Imre Henszlmann's View of Art	110
MAROSI, ERNŐ:	Imre Henszlmann and the Saint Elisabeth's Church in Kassa (Košice)	113
TÖRÖK, GYÖNGYI:	Imre Henszlmann, who Made the First Scientific publication of the Saint Elisabeth High Altar in Kassa (Košice)	115
KRISTÍNA MARKUŠOVÁ:	The Present-day Restauration of the Saint Elisabeth's Church in Kassa (Košice) ..	116

REVIEWS

<i>Végh, János:</i> Gisela und Otmar Richter: Siebenbürgische Altäre. Wort und Bild Verlag, Thaur bei Innsbruck 1992. 280 pages, 150 black-and-white and LXIV colour photographs	118
<i>Grotte, András:</i> Judit H. Kolba: Hungarian Silver. The Nicolas M. Salgo Collection. London 1996	119

DEBATE

<i>Wehli, Tünde:</i> Debate on her Candidate's Dissertation "Book Collectors in the Medieval Hungary (1000–1526)"	125
<i>Szabó, Júlia:</i> Debate on her Candidate's Dissertation "The Historical Landscape-painting in Hungary in the 19th Century"	129
Opus Mirabile Prizes, 1995–1996	133

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

SISA, JÓZSEF:	Le château des Esterházy à Csákvár	1
---------------	--	---

RECHERCHES

EÖRSI, ANNA:	L' „impalmamento” de Giovanni Arnolfini	44
GALAVICS, GÉZA:	Le vin de Saint Venceslas et le tableau d'autel de Maulbertsch à Tállya	49
BUZÁSI, ENIKŐ:	Portraits de la famille royale belge, provenant des legs de la duchesse Stéphanie	63
KIRÁLY, ERZSÉBET:	„Paolo et Francesca”. Le culte de Dante en Hongrie autours de 1900	69

DOCUMENTATION

ZSÁMBÉKY, MONIKA:	Le contrat de Carlo della Torre pour la construction de l'église Saint Martin à Szombathely	83
SZILÁGYI, ISTVÁN:	Les Calvaires de la Hongrie historique sur le cadastrage militaire de 1766–1785 ..	86
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Lettres de témoignage d'études des menuisiers de Debrecen	95
BUZÁSI, ENIKŐ:	Complément de l'auteur à l'attribution des portraits d'Esterházy par Benjamin Block à Fraknó (Burg Forchtenstein)	104

VIE DE SOCIÉTÉ: CONFÉRENCE SUR HENSZLMANN A KASSA

HORLER, MIKLÓS:	Imre Henszlmann et la protection des monuments historiques	105
MÁRIA LAMIOVÁ:	L'activité archéologique d'Imre Henszlmann	108
TÍMÁR, ÁRPÁD:	La place distinguée du style gothique dans la conception d'art d'Imre Henszlmann	110
MAROSI, ERNŐ:	Imre Henszlmann et l'église Saint Elisabeth à Kassa (Košice)	113
TÖRÖK, GYÖNGYI:	Imre Henszlmann, l'auteur du premier compte-rendu scientifique du maître-autel de Saint Elisabeth à Kassa (Košice)	115
KRISTÍNA MARKUŠOVÁ:	La restauration actuelle de l'église Saint Elisabeth à Kassa (Košice)	116

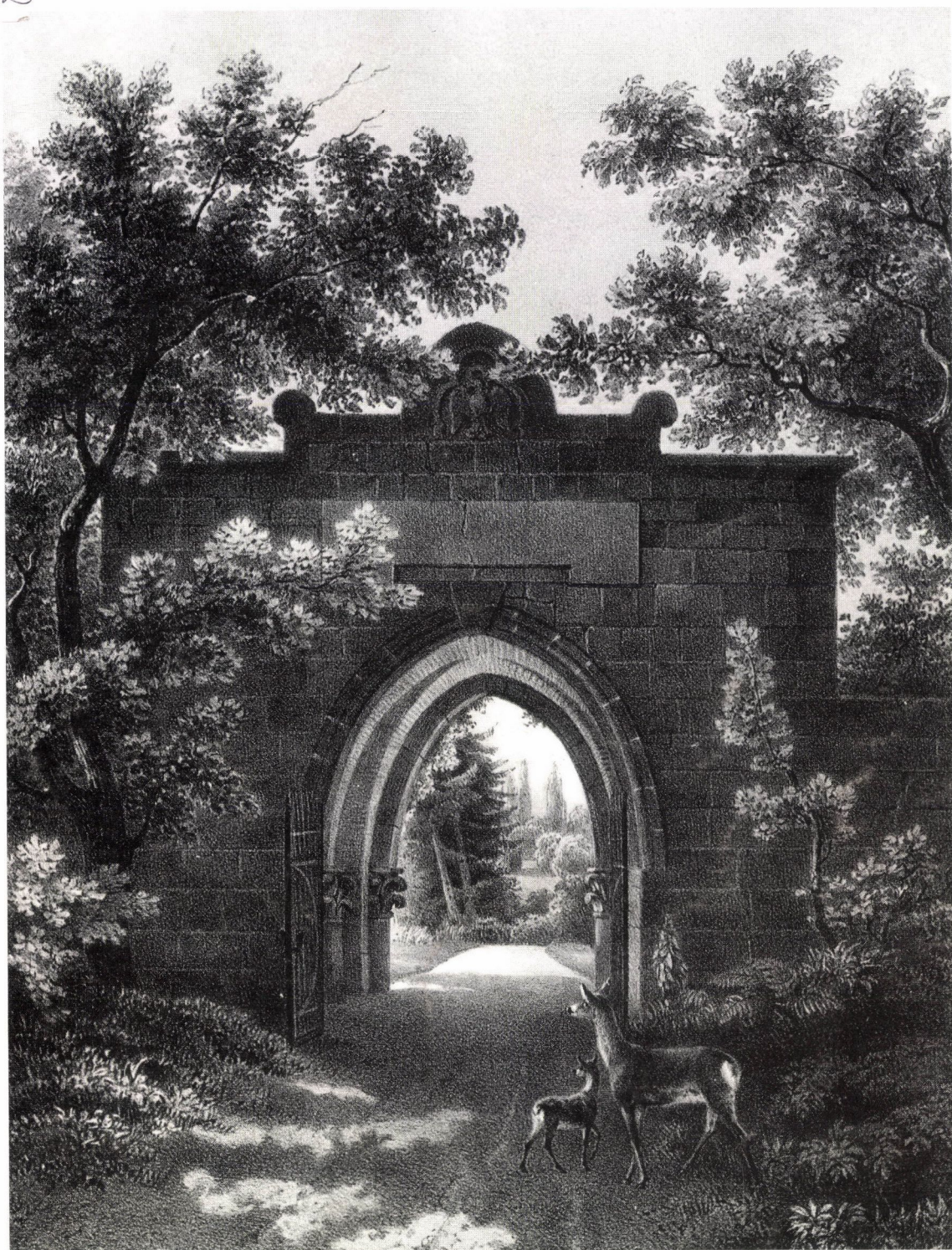
REVUE DES LIVRES

<i>Végh, János:</i> Gisela und Otmar Richter: Siebenbürgische Altäre. Wort und Bild Verlag, Thaur bei Innsbruck 1992. 280 pages, 150 photos en noir et blanc, LXIV en couleur	118
<i>Grotte, András:</i> Judit H. Kolba: Hungarian Silver. The Nicolas M. Salgo Collection. London 1996	119

DISCUSSION

<i>Wehli, Tünde:</i> Collectionneurs des livres en Hongrie médiévale (1000–1526) – discussion sur les thèses de candidat	125
<i>Szabó, Júlia:</i> La peinture de paysage historique au XIXe siècle en Hongrie – discussion sur les thèses de candidat	129
Les prix <i>Opus mirabile</i> en 1995 et 1996	133

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte
Felelős vezető: Freier László igazgató
Martonvásár, 1997. – Nyomdai táskaszám: 981
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa
Megjelent 17 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0027– 5247



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1997/3–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:
MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:
GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:
JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ:	Donatello pro és kontra avagy Fülep és Dvořák	135
KOVÁCS KATALIN:	A „romok költészete”. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében ..	139
SISA JÓZSEF:	A csákvári Esterházy-kastély parkja	147

KUTATÁS

BUZÁSI ENIKŐ:	Mányoki Ádám könyvtára és képzőművészeti hagyatéka	181
GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására V.	207
KOPÓCSY ANNA:	A Képzőművészek Új Társasága, a KUT első korszaka (1924–26)	221
NÉMETH EMESE:	A Land Arttól az Art in Nature-ig. Korunk tájművészete	237

SZEMLE

<i>Tímár Árpád: Bohózat vagy bűncselekmény? Polemikus megjegyzések Radnóti Sándor könyvéhez (Radnóti Sándor: Hamisítás. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1995).....</i>	247
<i>Lővei Pál–Mikó Árpád: Horvát–magyar művészettörténeti konferencia Zágrábban (1997. május 31–június 1.)</i>	253

TANULMÁNYOK

DONATELLO PRO ÉS KONTRA AVAGY FÜLEP ÉS DVOŘÁK

A *Donatello problémája* című tanulmány jelentős állomás Fülep Lajos fiataalkori munkásságában. Nem csupán azért, mert a világnézet fogalma itt kerül be először a magyar művészettörténet-írásba, hanem azért is, mert az itt kifejtett gondolatok a korábbi tanulmányaiban levont következtetések logikus továbbvitelét is jelentik. Az *Új művészi stílusban* a művészet létesítő közegét vizsgálta, *Az emlékezés a művészi alkotásban* című nagy tanulmányában önálló művésztételektani teóriát állított fel, a *Mai vallásos művészetben* az ideákból levezetett művészi gyakorlat kudarcát konstataulta. Fülep most a *befogadó* szemszögéből próbálja megragadni a mű ontológiai státuszát. Ez a művelet azonban jóval túllépi az egyszerű értelmezési aktus hatókörét, mert az adott mű problematikus létét vagy feltétlen érvényességét rögzíti. Egy sajátos *hermeneutikai módszer* kibontása zajlik ebben az írásban, melynek alapját magától értetődőnek vett előfeltevések szolgáltatják: „Ami a művészetben pozitív, befejezett, harmonikus, nem szorul történelmi magyarázatra. Benne a tökéletesség magától értetődő. Minden egyéb – ami befejezetlen, töredékes – nem önmagától értetődő, nem következik logikusan a művészet ideájából, hanem önmagán kívül eső tényezők figyelembevételét teszi szükségessé.”[1]

A hermeneutikai körön belül a *megértés-magyarázat* válik ellentétes fogalom párrá, s egyúttal sajátos idővonalatkozások is rendelődnek hozzá. Így a megértéshez az örökérvényű, az időfeletti (Fülep szerint a tökéletes mű jegyei), míg a magyarázatnál a mű problematikusága, nem-egész volta, „még formailag megoldatlan, az időbe tartozó elemek kerülnek előtérbe”.[2]

Mivel a tanulmány a szobrászat problémakörét értelmezi, a megértés-magyarázat fogalom párhoz további sajátos (a szobrászatra jellemző) fogalom párt kapcsolódik: a *naturalizmus-monumentalitás*. Ez a két fogalom nem ellentétes, hanem alárendelt viszonyban áll, s alárendeltségük módja dönti el Fülep számára, hogy a hermeneutikai műveletben a megértés vagy a magyarázat lesz-e a főszerep. Az előbbi esetben a naturalizmus (itt: esetleges, karakterisztikus, a természetből átemelt, egyedi) alárendelődik a monumentalitásnak (azaz a szobrászat a priori, örökérvényű formaelvének), míg fordított esetben az öncélúság, az esetlegesség válik uralkodóvá, s teszi szükségessé a történelmi magyarázatot. Így Fülep következetes maradt a *Mai vallásos művészet* végén megismételt alapelvehez, miszerint minden művészetnek saját és csak belőle megérthető törvényei vannak. Az ilyen törvényszerűség feltárása azonban kizárja a *történeti fejlődés* elvének érvényesítését, mert ugyan „minden fázis megítélhető relatíve, mint valamely előzőnek szükségszerű következménye, vagy valamely következőnek szükségszerű előkészítője; de megítélhető önmagában is, abszolúte. (...) Magától értetődő, mert helyzetét az időben önmaga kifejezi”.[3]

Azok a bizonyos a priori törvények eszerint minden korszakban érvényesek, s ilyen vonatkozásban nincs értelme fejlődésről beszélni. Az az abszolút mérce, melynek minden alkotó alárendelődik, azonban nem ad értelmezési keretet a stílusok *változásához*. Fülep az *Új művészi stílus* után lemondott az autonómmá nyilvánított stílus fogalmának érvényesítéséről. De míg a *Mai vallásos művészetben* a stílus mint jegyek és törvényszerűségek összegződése és elvonatkoztatása, azaz *kánonja* jön szóba, addig itt egy bizonyos szellemi aktivitásnak, a *világnézetnek* egyik fenoménje lesz. A stílus a tanulmányok egymást követő sorában feltétlen-autonóm szerepétől megfosztva előbb kánonná, majd fenoménvá válik. S mivel ez utóbbi esetben már jelenség, nem lényegszerű, változása is szükségképpen egy mögöttes valami, a világnézet változásából ered, amely meghatározza a művészet számára tárgya minőségét, jellegét, mielőtt a művészet megformálná azt. Ezzel azonban a történetiség elve kikerül a szigorú értelemben vett művészet területéről, a minden korszak mércéjéül szolgáló abszolút elvek zárják ki ezt. Ezért folyamodik Fülep az ekkor még nem teljesen kifejtett világnézet-fogalom – mint a művész szemléletét preformáló, történeti-változó szellemi erő – bevezetéséhez.

A művészettörténeti vizsgálatok finomodásával egyre inkább kiderült, hogy nincsenek élesen elhatárolható korstílusok, számtalan „átmenet” található közöttük. Ezen átmenet műveire éppen az a jellemző, hogy mar nem sorolhatók be maradéktalanul egy előző korszak stíluskánonja alá, de a következő korstílus jellegzetes jegyeit sem viselik még magukon teljes egészében. Az ilyesfajta művek óhatatlanul leértékelődnek a Fülep-féle szemlélet számára, hiszen épp a diszharmonia, a régi és az új művészi eszközök konfliktusa egy művön belül eleve kizárja ezeket az alkotásokat az örökérvényű művek Fülep által behatárolt köréből. Az egyik lehetőség tehát az ilyen átmenetinek tartott alkotók és műveik kritikájához és leértékeléséhez vezet.

Így válik Donatello problematikus alkotóvá. Próféta-szobrai Fülep szerint diszharmoniaiban állnak helyüknek, a firenzei dómnak a gótikus monumentalitásával. Diszharmonia van továbbá ezen műveken belül a szobrok önmagukban is eleve monumentális jellege és a prófétaalakok „profán tendenciája”, a szándékolt naturalizálás, a természeti jelenségeként értelmezett emberi karakter illúziója között. Épp ez az, ami a fentebb vázolt összefüggésben érthetetlen, ami nem következik a műből magából, s a tanulmányban rejlő elvek szerint Fülep itt a világnézetet, a műalkotások közegének előfeltételét hívja segítségül. Természetesen világnézetet feltételez az antik görög és a gótikus művészet mögött is, hiszen a művészet előfeltételeinek változatlanoknak kell lenniök, ha egyazon törvény érvényes a művészet egészére. A kü-

lönbség az, hogy a gótikus stb. művészet önmagában is egész, lezárt, míg Donatello esetében csak a világnézet bevonása adja meg a magyarázatot ezekre a művekre Fülep felfogásában.

A világnézet-fogalom feltűnése innen datálható teljesen Fülep pályáján, s teoretikus szótárába való bekezelése is logikus következmény, a művészetről való gondolkodás során jelentkező problémákra adott válaszkísérletek szerves része. Lőrincz Ernő, Fülep munkásságának és benne a világnézet-fogalomnak méltatója a szerzőnek minden művészeti vonatkozású írásában a fogalom megjelenését kereste, lehetőleg minél előbbre datálva megjelenését.[4] Azonban sem arra nem adott választ, miért kell más irányú tanulmányokat ennek alárendelni, sem arra, miért kellett ennek a fogalomnak egyáltalán megjelennie. Másik fontos gondolata Lőrincznek az volt, hogy bizonyítsa Fülep elsőbbségét a világnézet-fogalom bevezetésében (és ezzel a művészet tisztán szellemi tevékenységként való meghatározásában) a világhírű bécsi művészettörténésszel, Max Dvořákkal szemben.[5] Egyfajta következetlenséget is Dvořák szemére vet Lőrincz, amelyről Fülep viszont mentesül.[6] Úgy tűnik, az itt a probléma, hogy nem tette fel Lőrincz azt a kérdést, vajon tényleg ugyanarról a teoretikusi álláspontról van-e szó mindkét esetben? Ha ugyanis Fülepet tekintjük művészettörténésznek, Dvořák jóval eredményesebbnek tűnik, még következetlenségei ellenére is. Ha viszont feltételezzük, hogy mégsem ugyanarról a teoretikusi álláspontról van szó, akkor összevetésük után világossá válhat, miért erőny az egyiknél a következetesség, a másikon pedig a következetlenség, amely természetesen a fogalom, első sorban a világnézet fogalmának használatára értendő. Az álláspontok különbsége pedig eleve adott, nem valami közben lejátszódó belátás eredménye. Mindezek figyelembevételével az eltérő végkövetkeztetések sem meglepők, habár a téma mindkét esetben ugyanaz: Donatello művészete.

Fülep fentebb vázolt nézetei után érdekes látni, hogy az, amiért a magyar szerző negatívan minősíti a reneszánsz szobrászt, Dvořáknál értéké minősül. Dvořák Donatellót azon művészek közé állítja, akiknek legnagyobb érdemük „nem a természet és az ember felfedezése volt, ahogyan Burkhardt tanította – ez a felfedezés a gótika világnézetében létrejött –, hanem az anyagi törvényszerűség és az objektív kauzalitás felfedezése mint a legfontosabb feladat a testeknek, testek funkcióinak és térbeli összefüggéseiknek megfigyelésénél. Ezt követően ebből az antik világszemlélettel a lehető legszorosabban érintkező felfedezésből kiindulva újból úrrá lettek a valóság ábrázolásán, újra meghódították a világot. Az érdeklődés előterében, akárcsak az antikvitásban, természetesen az embernek, ezen objektivitás legfontosabb, mértékadó komplexumának ábrázolása állt, ezért mindenekelőtt az emberábrázolásokon figyelhetjük meg az új stílus kiépülését”.[7]

Az idézetből kiderül, hogy Dvořák feltételezte az úgynevezett objektív természet meglétét, s benne az objektíven ábrázolható embert, valamint azt, hogy volt a művészet történetének egy olyan fázisa, amely rendelkezett mindezek kifejezésének képességével. A méltott művészek – köztük Donatello – egy ilyen korszak úttörői. Ez egyben az autonómmá váló művészet születésének ideje is Dvořák szerint.[8]

Ugyanerről a korszakról Fülep véleménye: „Donatello kora annak a forradalomnak ideje, mely a formát elválasztotta a tartalomtól. (...) Az emberek már nem hisznek

a középkori világ ideáljaiban, az új világ ideáljai még nem alakultak ki. Még mindig a régi témák járják, de már kevesen veszik komolyan őket. A téma elveszti jelentőségét, az a fontos, miként van megformálva. Ehhez járul az antik irodalom és művészet rendkívül megnövekedett ismerete. (...) Külső és belső okok a l'art pour l'art elvéhez vezették a renaissance-ot. Mellékes, hogy ez az elv nem fejeződött ki tudatosan és teoretikusan: mint világnézet ott van a kultúra csaknem minden jelenségének mélyén. Az új tartalmat az újonnan felfedezett természet ismerete és kultusza hozza meg az irodalom és művészet számára. (...) A természet nem pusztán kiindulópont, nem nyersanyag, amellyel a művész szuverénül bánt, hanem minden részében szent és követendő azonmód, ahogy van.”[9]

Bár mindketten világnézetről, antikvitásról, természetéről beszélnek, a gondolkodásbeli különbség meglehetősen nagy. Dvořák feltételezése szerint az objektíven felfogott és ekként ábrázolt természet felfedezése egyben a hasonlóan objektív antik művészet felfedezését is jelentette, számtalan megoldását emelve át a reneszánszba. Fülep ezzel szemben a kettőt elválasztja, s az antik művészet felfedezéséről mint öncélú formalizmusról beszél, hiszen a reneszánsz emberei nem ismerhették az antik művek világnézeti mögöttesét, s a megfelelő világnézeti azonosság nélkül csak a külső jegyeket utánozták, a pusztán szép forma mint önérték kedvéért, világnézettől függetlenül tekintett, s ilyen értelemben l'art pour l'art autonómia, a formák szépségével való üres játék kedvéért.

Megkülönbözteti Fülep továbbá ettől a felfogástól a természethűségre törekvőket, akik szintén mintának tekintették az antikot, mivel úgy vélték, a természet hű utánzásában ez egyszer már tökélyre jutott. A két felfogás nem különül el élesen, sokszor összefonódik, akár egyetlen alkotó esetében is. Ilyen – Fülep szerint – Donatello, aki ennek az átmeneti, zavart világnézetű kornak adekvát művésze. Úgy véli, e reneszánsz szobrász művészete tulajdonképpen ennek a két tendenciának – a naturalizmusnak és a forma kultuszának – a váltakozása, s tétje abban áll, sikerül-e a kettőt szimbiózisba hozni, „a formát elmélyíteni és monumentálissá tenni a tartalom jelentőségével – ez Donatello problémája”.[10]

Nem fejlődés van tehát, hanem világnézet adta művészi feladatok, problémák, melyek megoldásától függ, a műalkotás érthető lesz-e önmagából, vagy magyarázatra szorul. Dvořák Donatello esetében viszont belső fejlődésről beszél, a művész „fokozatosan dolgozta ki magában az újat”.[11] Fülep a Campanile próféta szobrai jellemzőve utal rá, hogy a szobrász első kísérlete nem sikerült. A szobrok prófétai vonásainak eltűnése egyúttal monumentalitásuk elvesztését is jelenti. A karakterisztikus, ami a természetben kifejező, az itt a művészetben Fülep szerint semmitmondó lesz. A műveken „minden a véletlenszerűség jellegével hat, mert minden csak karakterisztikus. Az alakok úgy állnak, mint ahogy fáradt, öreg modellek szoktak; de ha a kő, a márvány így áll, az nem állás, hanem lógás, dülés, összeroskadás. (...) A drapériát úgy viselik, mint fáradt emberek, akiknek a ruha is sok, s ez karakterisztikus rájuk; de ha a márványfigurán a drapéria úgy lóg, hogy a földre húzza, formáit eltakarja, tőle függetlenül és közömbösen nehezedik el rajta, akkor az ilyen drapéria már nem karakterisztikus, hanem véletlenszerű, zavaró és sok beszéddel semmitmondó”.[12]

„A haladás mégis jelentős – mondja ugyanezekről a szobrokról Dvořák – (...) a test és a ruházat differenciálása itt művészi szerepet játszik és a szobor művészi meg-

formálásának döntő tényezője, a test végre érvényt szerez magának.”[13]

A két teoretikus példaanyaga nem teljesen megegyező, de ahol igen, ott meglehetősen jól látható az értelmezésbeli különbség. Míg az egyik a művészet megcsúfolásáról ír, addig a másik az új művészi vívmányokat méltatja. Fülel, mint említettük, később sem lát haladást Donatellónál, s kiáltó ellentmondást vél antik mintát követő műveinek elnagyoltsága és más alkotásainak karakterisztikus jellege között. „Egymás mellett látva őket, ki hinné, hogy ugyanazon mestertől valók? A prófétáktól nem vezet út a Dávidhoz, és nincs az a nyakatekert kritika, amely meg tudná vonni.”[14] – írja, nem is sejtve, hogy néhány év múlva mégis akad erre a szerepre válalkozó – Dvořák személyében.

Míg Fülel tehát két, ellentétes irányú tendencia szinte egymást érvénytelenítő kibontakozását látja Donatello műveiben, „mint ahogy egyfelől naturalisztikus fázisaiban Donatello minden ízben tovább ment az egyik irányban, úgy antik hatás alatt álló fázisaiban egyre tovább ment a másikban”. [15] addig Dvořák nem lát ellentmondást a két eljárás között: „egyrésről a test, miután önállóvá vált, megkövetelte a maga jogait, másrésről a drapériás alak ábrázolása is új módszert kívánt. Így a következő években (...) egész sor olyan szobor keletkezik, amely mindkét vonatkozásban új vívmányokat hoz”. [16]

Dvořák szerint épp a drapériás alak tökéletesebb ábrázolása (monumentális!) követelte meg a mozgásban lévő test pontosabb ismeretét, s így szorult háttérbe a ruházat a testtel szemben a Jeremiás-szobron, hogy az itt alkalmazott polikleitoszi szabályt a bronz Dávid-szoborban „alapvető jelentőségű művészi problémává” tegye, „melyet a meztelen test kialakításában végső következményéig keresztülvitt”. [17] Mivel a görög antikvitás szobrászata Dvořák felfogásában ugyanannak az objektív természet (ember) ábrázolásnak a kifejeződése, melyre a reneszánsz is törekedett, így ebben a szellemben értékelheti fel a Dávidot is. Legnagyobb áttörés a meztelen test, melyet a „testkultuszt tagadó kereszténység” hosszú időre száműzött. Így kaphat majdnem ugyanaz a kijelentés, mely Fülelnél is megvan, egészen más értelmet: „nemcsak az eszményi fej, hanem a test is antik példát másol”. [18]

Ezek után nem meglepő, hogy a két teoretikus végső értékítélete is gyökeresen eltér egymástól. Dvořák szerint a görögök szinte objektív érvényre tettek szert a test ábrázolásában. „Az itt nyert tapasztalatok segítségével a testi organizmus ábrázolását aligha meghaladható szintre, normává emelték. Donatello zseniális tette és érdeme az volt, hogy ezt a középkor által megvetett értékes kincset a művészet számára újra feltárta és fejlődésével összekapcsolta. (...) Valami egészen lenyűgöző rejlik abban, ahogyan a művészet ábrázolási eszközei ezáltal egy csapásra ezerszeresükre fokozódtak, méghozzá éppen azon a ponton, amely felé ebben az időben törekedtek.” Egész világ van szerinte a mester korai, gótikus és kései, reneszánsz szobrai között: „az antikvitás vívmányai, amelyek lehetővé tették, hogy a reneszánsznak ne kelljen ugyanazt az utat még egyszer végigjárnia”. [19] Dvořák idézett felfogása szerint, ha létezik objektív érvényű természet-ábrázolás (és ide a görögök egyszer már eljutottak), akkor egy olyan kornak, amely ezt az objektív érvényű ábrázolást tekinti feladatának, legfontosabb felismerése csak az lehet, ha rájön arra, hogy művészi céljához, művészetfogalmának megvalósításához (melyet az adott kor világnézete határoz meg), az antikot tekinti mintának.

Ezt a szellemi újdonságot fedezte fel tehát Donatellónál, s talán ezért volt hajlandó minőségileg kevésbé reprezentatív műveit, s általában művészetét felértékelni. [20] Mivel szerinte a világnézet határozza meg az adott kor művészetfogalmát, a műalkotás ennek kifejezője lesz. „A műalkotás és a világnézet között ezzel közvetítőt talált.” [21] Ilyen módon a reneszánsz művészetfogalmát megérteni akaró hermeneutikai aktus az objektív természetábrázolás szándékának feltételezéséhez, majd e szándék első megnyilvánulásának kereséséhez vezet. Így értékelődik fel Donatello művészete mint a kor világnézetével adekvát műalkotásfogalom egyik első kifejeződése. Ám ugyanez a szemlélet vezet el a reneszánsz utáni művészeti fázis – melyet addig sokan leértékeltek – újraértelmezéséhez, és a sajátos, az adott korra jellemző világnézettel való megfeleltetése révén önértékének tételizéséhez, majd önálló művészettörténeti korszakká nyilvánításához, melyet azóta már nem pejoratív értelemben neveznek manierizmusnak.

Dvořák felfogása kettősséget rejt magában, mikor egyrészt feltételezi a természet objektív ábrázolhatóságát, másrésztől viszont mindig az adott kor világnézetéből fakadó művészetfogalom tárgyiasságát vizsgálja, megkísérelve a kor szerint műalkotásnak tekintett műveket megérteni. Az objektív természet megléte olyan abszolút, a priori törvényt feltevéz, amelyek magában a természetben találhatók, nem a művészetben, a művész számára pedig csak ezek felfedezése marad. A művészet törvényszerűségei így kettéválnak, az objektív természetábrázoló művészeté kihelyeződik a természetbe, míg más korszakok, más tendenciák esetén e művészi törvényszerűségek az emberi szellemből következnek, hiszen művészetük sokszor teljesen ellentmond az objektív természetnek és semmi módon nem vezethető le belőle.

Így felemás eredettel fog rendelkezni a művészet: mert ugyan mindig a világnézet szabja meg, mi tekinthető az adott kor szerint művészetnek, de a művészet törvényszerűségei két független forrásból – az emberi szellem és a természet – fakadnak, s nem egyeztethetők össze, mint ahogy erre Dvořák a Donatello-tanulmányban is többször utal, a gótikus szobrászat és Donatello új kezdeményeinek összevetésekor. Nem tudni, Dvořáknak épp ez a „következetlensége” tette-e lehetővé addig elhanyagolt, leértékelt korok, stílusok, alkotók felfedezését. Mindenesetre tudományos érdemei nehezen vitathatók e téren.

Visszatérve a magyar szerzőhöz, ő is világnézetet feltételez minden műalkotás mögött, de a művek önértékét éppen az adja, ha nem kell segítségül hívni megértésükhöz a világnézetet. Emellett a fogalom használata Fülelnél sokkal következetesebb. Hogy a művészetnek nincs a világnézettől független tárgya, tartalma, azt kétszer is megismétli, a tanulmány lehangsúlyosabb helyein: „A művészet tartalma nemcsak az ad hoc szűzsé, hanem a világnézet, melyben minden szűzsé fogan.” [22]

Bár érvelése néha szinte pontról pontra megegyezik Dvořákéval, valami egészen másról van itt szó: „A görög művészet stílusa nem technikai problémák fokozatos megoldásából alakult ki; annak a világnézetnek követelménye volt, melyen a művészet felépült. A szobrászat témái az istenek, olyan ideális jelenségek, amelyek eleve kizárták a merő naturalizmust s a stílustalanságot. (...) A tartalom determinálja a formát, mert azonos vele. Különösen azokban az esetekben látható ez, ahol kétséges, hogy az ad hoc szűzsé isten-e vagy mondjuk, atléta: a stílust – szóval abszolút plasztikai megoldást – követelő

világnézet a természet minden jelenségét áthatja és magához emeli. (...) A görög művészetben a nagyobb fokú naturalizmus együtt jár a stílus erejének növekedésével: Polykleitos vagy Pheidias több természetet engedhet be a művészetbe, mint elődei, mert a véletlenszerűt jobban kizárja, mint azok. Nála minden olyan egyensúlyban függ össze egymással, hogy a legcsekélyebb változás az egésznek átalakulását vonja maga után. Donatello, elmerülve a naturalizmusba, és megrakodva a természeti ismeretek előtte nem sejtett kincseivel, följük tudott emelkedni, át tudta váltani őket a művészet tiszta és abszolút értékeire? Ez Donatello egyéni problémája. Ez az egész renaissance művészetének létkérdése.”[23] Természetesen a válasz sem marad el: „...Donatello adós maradt problémájának megoldásával. Ő korának minden törekvését annyira egyformán, erősen – mindenikben a véletekig menve – képviseli, hogy lehetetlen volt összeegyeztetnie őket.”[24]

Fülep tiszta és következetes gondolatmenete, mely a művészet örök törvényeit kizárólag szellemi törvényeknek, s a művészetet kizárólag a szellem termékének tekintti, megővja a Dvořák-féle ellentmondástól. Amíg ez utóbbi szemében a görög művészet a természet törvényeinek tipizálása, addig ez Fülepnél idealizálás, a természeti jelenség szellemi cél alá rendelése. Ez eleve kizárja a művészet genezisének kettéválását, melynek eredménye lenne a természetutánzó, objektív és a szubjektív művészet kettőssége. Azonban ez a következetesség a művészet lehetőségi föltételeit végső soron a világnézetbe helyezi, s ennek minőségétől teszi függővé a műalkotás értékét. Ahol nincs a mű esetén magyarázatra szükség, ott hatott a „stílus-teremtő” világnézet, s ahol akadozik a megértés, ott a probléma végül is a világnézet problémája. Így a műnemek örök törvényeit feltételező, a

művet szellemi produktumnak tekintő felfogás a művészet feltételét művészetén kívüli tényezőbe helyezi, ennek minőségétől téve függővé az adott mű értékét, érvényét. Ezzel számos alkotó zárható ki a művészet örökérvényű birodalmából, „tökéletlen” művei miatt.

E két szerző esetében ugyanarra a tárgyra vonatkozó, de eltérő teoretikusi megközelítésről van szó, melyben Fülepé a *művészetfilozófiáról*, Dvořáké pedig a *művészettörténeti* álláspont. Az előbbi fogalmi következetességével szemben az utóbbi a tapasztalati anyaggal szemben tanúsított nyitottságával tűnik ki. Mert az is látható, hogy Fülepnek a minőségre való érzékenysége elzárja előle az egészként felfogott művészeti múlt minden részletének egyazon értékszínvonalra való helyezését – így hézagok és hullámvölgyek sokasodnak a történetben, egyre inkább, ahogy a jelen felé haladunk; s a közelmúlthoz érve már majdnem elvész a folytonosság. A művészet történetként való művelését ez esetben kizárja a fogalmi-érték szemléleti következetesség, amely inkább a művészet létmódjára való állandó rákérdezésnek felel meg. Így szükségképpen mást kell hogy jelentsen számukra a világnézet fogalma is. Dvořáknál olyan munkahipotézis, melyet az eredmény igazol, addig Fülepnél a művészet nem-időbeli léttörténetének a forrása lesz. Miután eljut ehhez, elkerülhetetlen, hogy újabb kérdéseket tegyen fel neki, azaz, hogy a világnézet-fogalom megértése, feltárása álljon a vizsgálat középpontjában.

Nem véletlenül ismétli meg tanulmánya legvégén a mondatot, melynek komolyan vételétől szerinte a művészet sorsa függ: „A művészet tartalma nemcsak az ad hoc szűzsé, hanem a világnézet, melyben minden szűzsé fogan.”

Márfai Molnár László

JEGYZETEK

1 Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. I. kötet. Budapest 1974 (A továbbiakban: Fülep 1974. I.), 548.

2 Fülep 1974. I. 549.

3 Fülep 1974. I. 549.

4 Lőrincz Ernő: Fülep Lajos. In: Fülep Lajos-Emlékkönyv. Budapest 1985 (a továbbiakban: FLE), 73–74.

5 Lőrincz Ernő: Fülep Lajosról a Magyar művészet megjelenésének 20. évfordulóján. In: FLE 46–47.

6 Lőrincz Ernő: Fülep Lajos. In: FLE 73.

7 Dvořák, Max: A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok. Budapest 1980 (a továbbiakban: Dvořák 1980), 152.

8 Vö: Radnóti Sándor: A művészetfogalom historizálása. In: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Budapest 1990 (a továbbiakban: Radnóti 1990), 95.

9 Fülep 1974. I. 551–552.

10 Fülep 1974. I. 553.

11 Dvořák 1980, 164.

12 Fülep 1974. I. 554–555.

13 Dvořák 1980, 164.

14 Fülep 1974. I. 557.

15 Fülep 1974. I. 537.

16 Dvořák 1980, 167.

17 Dvořák 1980, 168.

18 Dvořák 1980, 168.

19 Dvořák 1980, 167.

20 Vö: Radnóti 1990, 97–98: „S ha, mint ez gyakran előfordul, a szellemileg reprezentatív s a minőségileg reprezentatív nem vág egybe, Dvořák, aki ezt a problémát sohasem vette számításba, inkább hajlandó volt a minőséget a szellem újdonsága kedvéért felül-, vagy annak újdonsága híján alulstilizálni.”

21 Radnóti 1990, 98.

22 Fülep 1974. I. 553.

23 Fülep 1974. I. 553–555.

24 Fülep 1974. I. 557.

IRODALOM

Dilthey, Wilhelm: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Budapest 1974

Dittman, Lorenz: Stil-Symbol-Struktur. München 1967

Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer. Budapest 1984

Lexikon der Ästhetik (hrsg. von W. Henckmann und K. Lotter). München 1992

Nohl, Hermann: Stil und Weltanschauung. Jena 1920

Panofsky, Erwin: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest 1984

Riegl, Alois: Stilfragen. Berlin 1893

Riegl, Alois: Későrómai iparművészet. Budapest 1987

Warburg, Aby: Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről. In: Válogatott tanulmányai. Budapest 1995

Vasoli, Cesare: A humanizmus és a reneszánsz esztétikája. Budapest 1983

Worringer, Wilhelm: Absztrakció és beleérzés. Budapest 1989

A „ROMOK KÖLTÉSZE” HUBERT ROBERT DIDEROT MŰVÉSZETKRITIKAI ÍRÁSAINAK TÜKRÉBEN

„Romok: álmódásra készítetnek, és költészetet visznek a tájba”[1]

A romfestészet vagy Diderot szavaival élve, a „romok költésze”[2] kétségkívül vonzó téma a 20. századi olvasó (és kritikus) számára. Örök téma, amely időszerűségét – paradox módon? – az elmúláshoz való viszonyából meríti: olyan kérdéseket vet fel, melyek megérintik a mindenkori olvasót. Annak, hogy a felvilágosodás korabeli francia romfestészet művészetkritikai értelmezéséhez nyúlunk vissza, az a legfőbb oka, hogy az építészeti rom mint a festészet önálló tárgya a 18. század dereka táján jelenik meg, s Hubert Robert (1733–1808)[3] az első művész, akit a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia romfestőként vesz fel tagjai közé.

Hubert Robert motívumai legtöbbször itáliai tájat idéznek fel. Mivel magyarázható, hogy a 18. század festői oly gyakran utalnak Itáliára, amelyet a műemlékek és a fenséges vidékek élő múzeumának tartanak? A Francia Akadémia a század közepén nem a portréfestészetet és az úgynevezett kis műfajokat („genres mineurs”), hanem a nemes témákat ábrázoló történelmi képeket [4] részesíti előnyben, s rendelkezik Itáliában egy hivatalos intézménnyel, a Római Francia Akadémiával. E létesítményt abból a célból hívták életre, hogy a különösen tehetséges festőnövendékeknek lehetőséget biztosítson arra, hogy eredetiben lássák és másolják a nagy itáliai mesterek műveit. Az ifjú festők leghőbb vágya az itáliai tanulmányút, s Hubert Robert a Római Akadémia ösztöndíjasaként néhány évig Itáliában él: Pannini tanítványa, s mesterének és Piranesiének a hatása alatt dolgozik.

Diderot az 1767-es Szalonban egy meglehetősen hosszú, összefüggő elemzéssorozatot szentel Hubert Robert festményeinek, s a „romok költészetének” alapvonalai ebből a szövegből bontakoznak ki. Diderot művészetkritikusi tevékenységének csúcspontját az 1767-es Szalon jelenti, amely nem csupán a legterjedelmesebb a Szalonkritikák (1759–1781) közül, hanem egyben a legteljesebb is: Diderot tökéletesen kiaknázza a nyelv kínálta lehetőségeket, s a leírásokat, párbeszédet, elmélkedéseket és monológokat csodálatos egységbe ötvözi. Talán nem meglepő, hogy az ezt követő Szalonok mindegyike jóval rövidebb, egyszerűbb nyelvezetű, s azt a benyomást kelti, mintha Diderot-t elhagyta volna a festészet iránti érdeklődés. Az Hubert Robert-ciklus (amely párhuzamba állítható a szintén összefüggő szövegegésznek tekintett Vernet-ciklussal) központi szerepet játszik az 1767-es Szalonban, s az idő múlásához kapcsolódó problémafelvetései megelőlegezik Diderot kései műveit, elsősorban a *D’Alembert álmát*.

A diderot-i romelmélet körüljárása megkívánja a rom fogalmának tisztázását, hiszen lényeges a különbség az építészeti, a festészetbeli és az irodalmi rom között. Kezdjük az építészeti rommal, melynek legnyilvánvalóbb jellemzője az idő múlásához való viszonya, avagy

ellenállása az idő pusztításának. A rom legtöbbször a letűnt időkre utal, s a múlt felidézése azon túl, hogy az élet hívságaira céloz, gyakorta erősen nosztalgikus színezetű – e képzettársításokat emblematisz módon elegyíti Poussin egyik legismertebb festményének, az *Árkádiai pásztorok* sírfelirata: „Et in Arcadia ego” (1. kép, Párizs, Louvre). A rom, a múlt tanúja és emlékezte azonban a jelenben létezik: még létezik, de már feltartóztatlanul a végső megsemmisülés felé mutat. Az építészeti rom létrejöttének többnyire két oka van. A természet romboló ereje által keletkezett rom a festő és a költő számára ihletforrást jelenthet, ezzel szemben a pusztító emberi tevékenység eredménye minden esetben elítélendő.[5]

A romhoz kapcsolódó fogalmi mező vizsgálatához kiindulásképpen olvassuk el a Diderot- és d’Alembert-féle *Enciklopédia* meghatározását, amely elkülöníti egy mástól az építészeti és a festészetbeli romot. Az első definíció Jaucourt lovag tollából származik, a romokat többes számban használja, s elsősorban a romok nagyságára helyez hangsúlyt: a romok „az idő folyamán elpusztult jelentős épületek homályos anyagai”.[6] A második, névtelen cikk a festészeti romra vonatkozik (a romot egyes számban használja), s minden valószínűség szerint Diderot a szerzője: „A rom szó a festészetben a csaknem teljesen lerombolt épületeket jelöli. Szép romok. Rom névvel illetik magát a festményt, amely e romokat ábrázolja. A rom szót csak paloták, fényűző síremlékek vagy középületek megjelölésére használják. Egyáltalán nem használható a rom, amikor parasztok vagy polgárok házáról beszélünk; ez esetben a lerombolt épület szó használatos.”[7]



1. Nicolas Poussin: *Árkádiai pásztorok* (*Les Bergers d'Arcadie*), 1638–1639. Párizs, Musée National du Louvre (Reprodukció)

A meghatározás mögött nyílt hierarchia rejlik, mely szerint romról kizárólag a „nemes” épületek esetében beszélhetünk: a romnak a történelemhez, a történelmi festészethez kell kötődnie. A romos épület a múlt emléke, s azért rendkívül értékes, mert segíthet a jelen értelmezésében. A romok tehát a történelem „nagy halottjai”, s kultuszuk ily módon elválaszthatatlan a „nagy témáktól”. [8] Ez a gondolat a reneszánsz korba nyúlik vissza, azonban a festészetbeli rom csupán a 18. században válik addigi, jobbára mellékes szerepéből a képek önálló tárgyává.

A művészetkritika mint irodalmi műfaj a 18. században jelenik meg Franciaországban. Hasonlóképpen erre az időszakra tehető az „irodalmi rom” megszületése. Amikor irodalmi romról beszélünk, fontos, hogy a fogalom két alapvető fajtáját megkülönböztessük egymástól. Míg a felvilágosodás művészetkritikája számára túlnyomórészt a festészeti rom a kiindulópont, a 18. század végétől mind gyakrabban megjelenő útleírások gyökeresen más műfajt képviselnek, s közvetlenül az építészeti romhoz nyúlnak vissza. A dolgozatunk címében említett „romok költészetének” is épp e vándormotívum volta adja érdekességét, hiszen a fogalom elsősorban a 19. századi romantikus világképpel hozható összefüggésbe. Ne feledjük azonban, hogy e megjelölés Diderot fantáziájának köszönhető, aki az 1767-es *Szalonban* előszeretettel használja Hubert Robert-ről szóló kritikáiban: eleinte csak felveti, majd fokozatosan pontosítja, s bár mind közelebb kerül a terminus körülírásához, óvakodik tőle, hogy azt definíció szinten felfedje.

A felvilágosodás korabeli művészetkritikai szövegek általános jellemzője, hogy a racionális karteziánus gondolkodás jegyében fogantak, legtöbbször azzal a céllal, hogy valamely már meglevő, de még képlekeny fogalomrendszerbe beleilleszkedjenek. Ez az elv a festészeti műfajok szigorú hierarchiájában testesült meg. A romfestészet sajátossága, hogy – lévén új műfaj – nem szerepel az Akadémia hagyományos műfaji rendszerében. Hubert Robert-t az Akadémia mint „romfestőt” veszi fel tagjai közé (az elnevezést a festő maga választja). Ami tehát a romfestészet helyét illeti a többi műfajhoz viszonyítva, erről csupán feltételezéseink lehetnek. Eszerint a romfestészet, amely nemes épületeket ábrázol, a történelemből meríti tárgyát, s ugyan nem éri el a történelmi festészet rangját, de mindenesetre előkelő helyet foglal el a műfajok között. Avagy a hierarchia nyelvezetére lefordítva: a romfestészet valószínűleg a zsánerképek és a tájképek fölött helyezkedik el a ranglétrán, s félúton található a tájkép és a történelmi festmény között. Akár az utóbbi, arra ösztönzi nézőjét, hogy történelmi viszonylatban elgondolkodjon a lét kérdésén. Ahhoz, hogy e nézőpont teljesebb érvényű legyen, Diderot szerint kívánatos volna, hogy a festő mintegy megelevenítse a romokat, s valamiféle cselekményt vigyen színre.

Vegyük sorra azokat az elemeket, amelyeket Diderot különösen nagyra értékelt a romfestészetben. A képnek mindenekelőtt kerülnie kell a túl sok emberalakot: Diderot azt várja el Hubert Robert-től, hogy használjon kevesebb figurát, de tegye érdekessé őket. Mit jelent az „érdekes” fogalma Diderot szemében? Semmiképpen nem a zsúfolt embercsoportokat, hanem a magányos vándort, aki elmerül álmodozásaiban, s ily módon a nézőt a vele való azonosulás révén hasonló tevékenységre, elgondolkodásra szólítja. A kis számú figurának tehát rendkívül kifejezőnek kell lennie, s érzelmeit világosan, olvashatóan kimutatnia. [9]

Mielőtt belefognánk Hubert Robert képeinek elemzésébe, maradjunk még egy ideig az általánosságok szintjén, s próbáljuk megragadni a rom képzetéhez tartozó egyik legalapvetőbb értéket. A nagyság koncepciójáról van szó, amely a romokat kettős nézőpontból jellemzi: mennyiségi szempontból tekintve a „fizikai nagyság” a tömeg („masse”) fogalmához társítható, míg minőségi szempontból a nagyság a fenséges („sublime”) szférájához közelít. Ily módon a kis romokat ábrázoló festmény is képes arra, hogy a nagyság érzetét sugallja. Az 1765-ös *Szalonban* Diderot ekképpen meditatál Servandoni kompozíciója előtt: „*nagynak érezzük a tárgyakat, amelyeket [a festő] kicsinynek festett.*” [10] Diderot 1765-ös véleménye csírájában már tartalmazza mindazokat a lényeges aspektusokat a romfestészetéről, amelyeket aztán az 1767-es *Szalon* részletesen kifejt. Ezen elemek közül kétségkívül az idő múlása játszik döntő szerepet: „*...micsoda tömegek! Úgy tűnt, mintha örökkévalónak kellene lenniük, mégis lerombolódnak, tovatűnnek, s rövidesen a múltéi lesznek.* (...)” [11] Ezt a gondolatot általában a múlt és a jelen párhuzamba állítása kíséri, s ez utóbbihoz nem ritkán a csend és a magány képzelete társul. A romok ábrázolásának kiválasztott pillanata korántsem közömbös a festő számára: „*A romok naplementekor szebbek, mint reggel; a reggel az a pillanat, amikor a világ színtere nyüzsgő és zajos; este pedig csendes és nyugodt.*” [12]

Látjuk, hogy az építész Servandoni 1765-ben festett romjai Diderot-t a lét tűnékeny voltára figyelmeztetik; Hubert Robert, a „par excellence” romfestő kompozíciói pedig még inkább sugallják a mulandóság érzetét.

Mint említettük, az 1767-es *Szalonban* található egy összefüggő és viszonylag önálló szakasz, amelyet Diderot teljes egészében Hubert Robert művészetének szentel, s a „romok költésze” ebben a szövegösszefüggésben jelenik meg először.

A rom körüli fogalmi mező Diderot-nál első pillantásra igencsak klisészerűnek tűnhet. Mielőtt hasonló elhamarkodott ítéletet hoznánk, ne feledjük el, hogy ha kritikuskunk néhány gondolatot kölcsönvesz a rom „előéletéből” (mint például az idő múlását vagy a melankólia érzését), kifejező szóképei által megújítja, mondhatni új jelentéstartalommal ruházza fel őket. A romhoz kapcsolódó motívumcsoport kiinduló eleme, amely bevezeti az idő múlásáról való elmélkedést, az utazó alakja. Diderot morál nélküli embernek minősíti az utazót, s e meghatározás mögött minden bizonnyal a térbeli szilárd pont hiánya rejlik, ahol az utazó nyugodtan megállhatna, megpihenhetne. Diderot az utazó lelke mélyén lakozó örök nyugtalanságot a túlradó energiának tulajdonítja; az energia konkrét tárgy híján, amely felé irányulhatna „*viszafordul magába, s a szerencsétlen búskomor lény sóhajtozik, sír, zokog, időnként felkiált, marcangolja és elemészti magát.*” [13]

Bár Diderot morálisan elítéli az utazót, mégis az utazás mellett foglal állást, s Hubert Robert festményeinek helyszíné, Itália őt is megragadja. Kritikuskunk három, egymástól határozottan elkülöníthető csoportba sorolja a festő kompozícióit: vannak köztük (a szó szoros értelmében vett) képek, vázlatok és rajzok. Elemzésünk során nem a képek Diderot által megadott sorrendjét, hanem a „romok költészetének” sajátos, belső logikáját követjük. Ebből a szempontból Hubert Robert-nek a *Diadalív romjai és más műemlékek* („Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments”) című alkotása (Belle-Vue kastély dekorációjából) azért különösen fontos, mert Diderot e fest-

mény kapcsán használja először a „romok költészetének” fogalmát. Mivel a terminus pontos meghatározása teljes-séggel lehetetlen, csupán arra vállalkozhatunk, hogy a hozzá kapcsolódó gyakorta visszatérő elemek segítségével megkísérljük körüljárni. Diderot a fogalmat a hatása felől közelíti meg, melyet a fenséges romok a nézőben keltenek: „Tekintetünket egy diadalív, egy oszlopcsarnok, egy piramis, egy templom, egy palota romjaira szegezzük, s magunkba szállunk; megelőlegezzük az idő pusztítását; s képzeletünk még azokat az épületeket is szétszórja a földön, amelyekben lakunk. Ebben a pillanatban magány és csend uralkodik körülöttünk. Egyedül maradunk az egész nemzetből, amely nincs többé. S íme a romok költészetének első sora.”[14]

Diderot-t, amint elmereng e nemes eredetű romok előtt, szokatlan álmodozás keríti hatalmába: képzeletében a jelenvaló, jól ismert épületek is romokban hevernek. A kritikus e jövőbe vetített, dekadens jelenképe különös módon Hubert Robert jóval későbbi festményeit idézi fel, aki nemritkán fest valódi katasztrófa-jeleneteket. Míg a *Pénzváltók hídjá* („Démolition des maisons du Pont-au-Change et la tour de l’horloge, à Paris en 1788”) és a *Notre-Dame-híd* („Démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786”) című képei (Párizs, Musée Carnavalet, 5. kép) hitelesen ábrázolják e hidak épületeinek városegészségügyi okokból történt lerombolását, a festő pusztítás iránti titokzatos vonzalma 1796-os művével éri el tetőpontját (Diderot már nem érthette meg e festmény elkészültét), amely a Louvre épületét mutatja – romokban! (6. kép, Párizs, Louvre [14a]) Vajon mi lehet az oka annak, hogy Hubert Robert-t ennyire megfogja az összeomló épületeknek még a képzeletbeli látványa is? Úgy véljük, a megsemmisülés folyamatának a fenséges és nemes érzetéhez társuló érdekes volta játszhat ebben közre. E feltételezést alátámasztani látszik az a tény, hogy – Diderot szerint – a korabeli, „modern” épületek csupán akkor tartozhatnak az „érdekes” kategóriájába, s érdemesek arra, hogy lefessék őket, ha különleges állapotban találhatók. E gondolatot Diderot így fogalmazza meg a *Római Kikötő* („Port de Rome, orné de différents monuments d’architecture antique et moderne” – Párizs, École des Beaux-Arts) című festmény kapcsán: „ahhoz, hogy egy palotát az érdeklődés tárgyává tegyünk, le kell rombolni azt.”[15]



2. Hubert Robert: Római kikötő (Porte de Rome...), az 1767-es Szalon kiállításáról. Párizs, École des Beaux-Arts (Reprodukció)

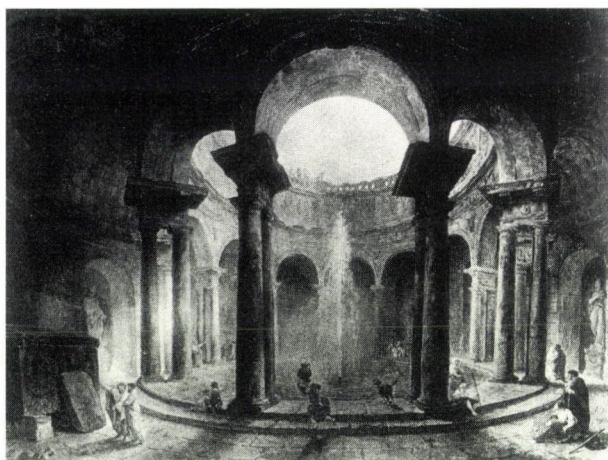


3. Hubert Robert: Lerombolt galéria belseje (Intérieur d'une galerie ruinée. Petite ovale), az 1767-es Szalon kiállításáról. 1946-ban párizsi műkereskedelemben (Reprodukció)

Az érdekesség vonása nem hiányozhat a figurákból sem, akiknek az a szerepük, hogy megelevenítsék a romokat. Diderot igencsak elégedetlen Hubert Robert nagyszámú, kidolgozatlan alakjával, s a festő hanyagságában látja ennek legfőbb okát: „(...) mindezek a figurák, mindezek a jelentéktelen embercsoportok nyilvánvalóan bizonyítják, hogy a romok költészete még megalkotásra vár.”[16] Diderot figyelmen kívül hagyja, hogy Hubert Robert vásznai valójában mind a romok túléléséről szólnak: a festő emberalakjai hétköznapiakat élik, s zavartalanul tevékenykednek a „fenséges romok” díszletei között.

A romfestészettől Diderot ugyanazt várja el, mint általában a festményektől: szeretne behatolni a kép világába. A képi világ mindenesetre akkor nyílik meg legkönnyebben a szemlélő előtt, ha színre visz egy magányos, álmodozó személyt, akivel a néző könnyűszerrel azonosulhat. Diderot-t elbűvöli a *Távolból megvilágított Nagy Galéria* („Grande Galerie éclairée du fond” – elveszett) méltóságteljes félhomálya, s kedve támad Hubert Robert romjai közé lépni: „De túl sok az alkalmatlankodó. Megállok. Nézem. Megcsodálom és továbbmegyek.”[17] Képzeletbeli sétája során Diderot-t ugyan megállítják a romok: „Robert úr, gyakran csodálattal állunk meg romjai bejárata előtt; tegyen úgy, hogy vagy rémülettel távolodjunk el tőlük, vagy pedig örömmel sétáljunk köztük.”[18] Az idézet világosan mutatja, hogy a romfestészetnek talán a többi műfajnál is nagyobb mértékben intenzív érzéseket kell ébresztenie a nézőben, vagy rémületet, vagy örömet, avagy – ideális esetben – a két ellentétes szenvedély együttes jelenlétét.

A *Távolból megvilágított Nagy Galéria* szövegvilága több belépési lehetőséget kínál Diderot 20. századi olva-



4. Hubert Robert: Oszlopokkal és szobrokkal díszített köréptmény belseje (L'Intérieur d'un édifice circulaire orné de colonnes et de statues, avec une pièce d'eau au milieu), az 1769-es Szalon kiállításáról. Magángyűjteményben (Reprodukció)



5. Hubert Robert: A Notre-Dame-híd házainak bontása 1786-ban (La Démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786), 1786. Párizs, Musée Carnavalet (Reprodukció)

sójának. Számos festmény esetében (ezek közé sorolható a Nagy Galéria is) szükség van arra, hogy a diderot-i szöveg alapján, gondolatban alkossuk újra Hubert Robert képeit, mivel egy részük eltűnt vagy nem azonosítható. Ugyanakkor tudatában vagyunk annak, miféle csapdákat rejthet az említett eljárás, hiszen a képzeletbeli festmények száma a végtelenségig növekedhet, de egyikük sem azonos az eredeti képpel. A helyzetet csak súlyosbítja, hogy Diderot nem ritkán maga képzel el új, „ideális” festményeket a meglevő helyett, ha az hiányosságokat mutat a festészetről alkotott ideáljához viszonyítva. Ez magyarázza, hogy a kritikus párhuzamosan két képleírást is nyújt a Nagy Galériáról, az egyiket egy, pusztán a képzeletében létező romfestményről, míg a másikat Hubert Robert valóságos képéről. Amíg az első az „ideális modellhez”, a „szépség valódi vonalához” közelít („modèle idéal”, „ligne vraie de la beauté”, melyek az 1767-es Szalon vezérfonalai), a második jóval tárgyilagosabb és visszafogottabb. A két leírás közti eltérés megragadható szövegszinten (a modalitás alapján) éppúgy, mint fogalmi szinten.

A modalitás szempontjából tekintve a képzeletbeli „romok költészetéről” szóló szöveg felkiáltással kezdődik, melyet egy erősen szubjektív megfigyelő elliptikus és további felkiáltó mondatai követnek, akit a csodálat és a csodálkozás heves érzelmei ragadnak el. A modalitás azonban hirtelen megváltozik: a kép leírása semlegessé válik, eltűnik a szubjektív szemlélő, s Diderot közvetlenül a festőt szólítja meg. A két leírás közti modalitásbeli eltérés ellenére létezik köztük egy közös vonás, az idő múlásának motívuma, s épp az időbeliség említése az a pillanat, amikor a kritikus nekifog, hogy a festő valódi művét bemutassa: „Az idő megáll a csodáló számára.”[19] Úgy gondoljuk, hogy az idő felfüggesztésének gondolata együtt jár az „egyedüli pillanat” („moment unique”) kritériumának tagadásával, amit az irodalomban hagyományosan kötelező hármas egység (idő, hely, cselekmény egysége) mintájára a 18. században a festészetben is megkövetelnek. Mindazonáltal az 1767-es Szalon felfogása megkérdőjelezi ezt a fogalmat, s a különálló kifejező pillanatok egymásutániségét összefüggő időfolyamattá („durée”) alakítja. Az állandó változás elmélete találóan fejezi ki ezt a felfogást:

„Minden megsemmisül, minden elpusztul, minden továtűnik. Csak a világ az, ami marad. Csak az idő az, ami fennmarad.”[20] E gondolat rögtön egy másikra utal, a „változandóságára” („vicissitude”): „Van még egy másik dolog, amely hozzájárul a romok hatásához: a változandóság erős képzele.”[21] Ezzel párhuzamosan az ember egyedi léte feloldódni tűnik a nemzetek történetében, melyet egy általános törvény irányít. A rom tehát nemes gondolatokat kelt a nézőben, aki, miután elgondolkodott a történelem folyásáról, magányában a szívét vallatja, s átadja magát a melankóliának. A rom által sugallt asszociációlánc végén Diderot visszatér a tényleges festményhez, s dicséri a festő mesterségbeli tudását, amely képes elfeledtetni, hogy valójában művészetről, illúzióról van szó: „Csodáljuk, azzal a csodálattal adózunk neki, mint amivel magát a természetet illetnénk.”[22] A csodálat említése a diderot-i kritika olvasóját a kiindulópontához, az „Ó!” felkiáltáshoz vezeti vissza, s a szöveg, mely a csodálat spontán megnyilvánulásával indult, az érzés tudatos, átgondolt változatával zárul.

Ami a „romok költészetét” illeti, az eddigiekből az tűnt ki, hogy Diderot véleménye szerint ez a „költészet” a fenséges esztétikájával rokonítható, és csak a kritikus által a létező vásznak alapján gondolatban megalkotott képekre vonatkozik. Vajon melyik utat kövesse Diderot olvasója a kínálgató két lehetőség közül: amely a festő vásznai avagy amely a kritikus képzeletbeli képei nyomán rajzolódik ki? A „romok költészetét” kifejezés egyértelműen a második megoldást részesíti előnyben. Diderot az alábbi tanácsot adja Hubert Robert-nek: „(...) mivel a romfestészetnek szentelte magát, tudja meg, hogy ennek a műfajnak megvan a maga költészete. Ön egyáltalán nem ismeri ezt: keresse.”[23] S amikor Diderot a festő hiányosságának okát az „ideál” hiányában látja, vajon egy későbbi festészeti korszak eljöttét sejteti? Nem tudhatjuk, azonban erős a gyanúnk, hogy a német romantikus Caspar David Friedrich magányos vándorokat és kidöntött fákat ábrázoló képei teljességgel a diderot-i romfestészet „ideálját” valóstítják meg. Bár Hubert Robert képei az emberalakok szintjén némi hiányosságot mutatnak, mégis jelentős mértékben hozzájárulnak a „romok költészetének” megvalósítandó ideáljához.

Melyek a kompozíció azon elemei, amelyek nélkülözhetetlenek egy jól sikerült romfestményben? Az idő múlása nyomot hagy az épületeken, s a nyom mint fizikai jel, megjelölés a térbeliséghez kapcsolódik. A térbeliségből kiindulva számos fogalompár állítható fel a rom körül, mint például az ég felé nyitott épület külseje és belseje vagy az élő (növényzet) és élettelen természet (kő) ellentétpárja, amelyek egy viszonylag egységes fogalmi mezőt alkotnak. E mező legszembeötlőbb tulajdonsága, hogy távol esik tőle mindennemű mozgás és zaj, melyek a nézőt elterelhetnék attól, hogy magába vonulva elmélkedjen.

Mivel a rom voltaképpen letűnt épület maradványa, nézzük elsőként a romot alkotó élettelen elemet, a követ. A kő két alapvető formát ölthet: magányosan emelkedik az ég felé, mint az obelisz, vagy pedig más térbeli formákhoz társulva valamiféle köegyüttest, például oszloposort alkot. Más esetben a kőépítmény kör vagy félkör formájához közelít, mint a lépcső vagy a barlang esetében. A kétféle romcsoport egymástól való szigorú elhatárolása erőltetett, s Diderot is inkább harmonikus egységük mellett tör pálcat, s megcsodálja az oszloposor és a megtört boltív együttes jelenlétét. Azonban a festő hiába halmozza vásznán az idő múlását felidéző összes „köl-tői” elemet, ha nem uralja a „festészet mágiáját” („magie de la peinture”), azaz a kidolgozás művészetét.[24]

Diderot Hubert Robert szemére veti a festett épületek és műemlékek szigorú és egyhangú szimmetriáját, s így ítélkezik a Római kikötő láttán: „Ez a darab nagyon szép; nagysággal és méltósággal teljes. Megcsodáljuk, de egyáltalán nem vagyunk tőle meghatva. Egyáltalán nem készlet álmodozásra.”[25] A kritikus a paloták homlokzatának mesterkelt szimmetriájánál többre értékeli egy magányos, kidöntött fát, amit – valószínűleg éppen aszimmetriája miatt – különösen kifejezőnek tart. E képzeletbeli, meggyötört fa ég felé nyúló ágai emberi karok kétségbeesett gesztikulációjára emlékeztetnek, s maga a fa is tekinthető portrénak (gondoljunk többek között Caspar David Friedrich *Magányos fa* vagy a *Fa hollókkal* című képeire).

Ami a romhoz kapcsolódó élő elemet illeti, a már említett magányos fán kívül feltétlenül meg kell még említenünk a növényzetet. A pusztuló épület egyszerre zárt és nyitott a szabad ég felé, s falának maradványa az élősködő növények valóságos táptalaja. Hubert Robert legtöbbször a növényzettel borított épületromokat teszi meg csoportjelenetei színhelyéül, s Diderot, mint mondtuk, elítéli a romok között tevékenykedő hétköznapi emberek sokaságát. A kritikus olyan alakokat látna szívesen a romvidék közepette, akikre veszélyes véletlenek leselkednek, s akik életet vinnének a jelenetbe, azonban mindehhez a művésznek a történelmi festők csoportjá-



6. Hubert Robert: A Louvre Nagy Galériájának képzeletbeli látványa romokban (*Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*), az 1796-os Szalon kiállításáról. Párizs, Musée National du Louvre (Reprodukció)

hoz kellene tartoznia. Diderot s vele együtt a kortárs francia művészetkritika egyetért abban, hogy egyedül a történelmi festőt tekintik a „lélek festőjének” („peintre de l'âme”), mivel egyedül ő képes arra, hogy mind a kidolgozás szépségét, mind pedig az „ideál” szépségét egyformán birtokolja. Ez utóbbi a kép tárgyának szerencsés kiválasztásából adódik, s az alkotás szférájához tartozik, melynek első szakasza a kompozíció tárgyának felvázolása.

Hubert Robert számos alkotása – melyeket Diderot különösen nagyra tart – vázlat („esquisse”). A vázlat, amely nincs lezárva, igen közel áll a festmény „gondolatához” vagy ideáljához, s teljes képet nyújt a mű koncepciójáról. De mivel nincs kidolgozva, a vázlat alapján elvileg végtelen számú virtuális kompozíció gondolható el, melyek mind a néző termékeny képzeletének szüleményei. Diderot ekképpen medítál Hubert Robert vázlatai előtt: „A vázlat talán azért bilincsel le annyira bennünket, mert meghatározatlan lévén, több szabadságot hagy képzeletünknek, mely belelátja mindazt, ami csak tetszik neki.” [26] A festő szemzőgéből tekintve a vázlat a gondolat spontán röptét tükrözi: „ez a művész hevének pillanata, a tiszta ihlet, anélkül a mesterkedés nélkül, amelyet a gondolkodás vegyít mindenbe; a festő lelke az, amely szétárad a vásznon.” [27] E szavakból világosan kitűnik, hogy Diderot a kitartó, lassú türelem gyümölcseként megszülető művel szemben az ihlet alkotása mellett foglal állást, s e tekintetben a vázlat tökéletesen megfelelő keretet nyújt a romok ábrázolásának.

A befejezetlen művészi forma és a rom közti igen szoros szomszédságra Victor Hugo is utal *Rajna* című művében, s így elmélkedik a kölni székesegyház láttán: „Már mondtam másutt, semmi sem hasonlít úgy a romhoz, mint egy vázlat.” (ébauche) [28] Azonban Victor Hugo és az útleírások említésével egyértelműen elhagyjuk Diderot művészetkritikai szövegvilágát. Mivel dolgoztunk a felvilágosodás korabeli s azon belül is a diderot-i romelméletre szorítkozik, csupán röviden utalnánk a romfogalom továbbélésére a 18. század végén és a 19. században.

„A romok költői érzése nem létezett a 16. és a 17. századokban. A 18. század végén született meg Franciaországban a melankóliával, amivel a Rousseau előtti francia irodalomban alig találkozhatunk.” [29] Tekintsünk el attól, hogy a Jean-Jacques Ampère-től (1835-ből) származó idézet – számunkra vitatható – tartalmát megkérdőjelezzük vagy pontosítani kívánjuk, s helyezzük a hangsúlyt a rom mint kivételezett építészeti tárgy és a melankólia kapcsolatára. E gondolatmenet több irányba is elvezethet bennünket, melyek mind túlmutatnak a művészetkritikán és a festészeti rom leírásán. A kínáló lehetőségek közül az irodalmi rom továbbélésének sajátos formáját választjuk: az útleírásokat.

Az utazó, aki tereket szel át, gyakran egyidejűleg idődimenziót is cserél. A 18. század végi utazások jelentős része igaz, még Itália felé irányul, de fokozatosan más úticélok is megjelennek, azonban mindegyikre áll, hogy történelmi vidékek, tehát szorosan kötődnek a le-tűnt történelmi időkhöz. Volney a *Romok* című művében a hajdani Egyiptom és Szíria vidékeit járja be, s a „magányos romok, szent sírok és csendes falak” [30] felkeltik melankolikus érzését. Az építészeti romok leírásakor Volney felhasználja mindazokat, a „romok költészeté-

hez” társítható kliséket, amelyeket Diderot-nál sorra vettünk, s egyetlen mondat keretében felsorolja őket: elhagyott falvak, romba dőlt városok, antik műemlékek, templomok, paloták és erődök maradványai és síremlékek. Volney nem csupán megőrzi a fogalmi mezőt, melyet Diderot rendelt a rom fogalmához, hanem ki is egészíti azt, s tovább fokozza a hatást (mint például éjjeli madarak és sakálók baljós kiáltásaival). Még a jövőbe vetített rom képzete is megtalálható Volney-nál: az író elképzel egy magányos utast, aki egy napon rátalál a néma romokra, s elsíratja a tovatűnt népeket s hajdani nagyságukat. A romhatás tetőpontját a „sírok és romok szellemének” („Génie des tombeaux et des ruines”) felidézésével éri el, aki azt tanácsolja az utazónak, faggassa ki a régi műemlékeket.

A „romok szelleme” Chateaubriand *René*-jében is megjelenik, s megnevezi magát: ő az „emlékek szelleme”, aki az emberi rombolás gyászos végeredményeire figyelmezteti az utazót. Chateaubriand-nál azonban jelentős változás következik be az elmélkedés tárgyát illetően: míg Diderot és Volney általában az ember múltjáról medítáltak, Chateaubriand saját, személyes múltjába száll vissza, és saját jövőjét faggatja. Úgy véljük, a személyes múltbanzés az egyén szintjén ismétli meg az emberiség tovatűnésének folyamatát, s a sírkő pedig nem egyéb, mint az egyéni elmúlásra emlékeztető jel. Amikor Chateaubriand egy esti sétája alkalmával megrongált fal-feliratokra akad, nem tudja elhessegetni saját halálának gondolatát.

Romok körüli sétánk befejezésekképpen arra a fogalmi kiteljesedésre szeretnénk felhívni a figyelmet, amely a rom körül a 18. század második felében kirajzolódik. A rom kezdeti emlékeztető, múltidéző funkciója fokozatosan átalakul, s a rom független státuszt nyer, egyrészt úgy, mint egy sajátos festészeti műfaj önálló, megfestésre alkalmas és érdemes tárgya, s alapjául szolgál a „romok költészeté” megálmodásának, másrészt pedig úgy, mint útleírások témája. Így a rom úgynevezett „fikcionális tárggyá” válik a század végének irodalmi diskurzusában, a művészek alkotó képzeletének köszönhetően, mely a fennálló épületeket gondolatban romokba dönti. Vizsgálódásunk során megbizonyosodtunk róla, hogy lehetséges viszonylag koherens fogalmi mezőt létrehozni a rom körül, mely egyben a festészet és a költészet tárgya.

A rom státusza körüli legjelentősebb változás a 19. század második felében fog bekövetkezni, amikor a rom elveszíti kivételezett szerepét, amely – az *Enciklopédia* definíciója értelmében – mindaddig kizárólag a nemes épületek maradványaihoz kötődött. A rom látványa ettől fogva már nem egy kisszámú néző kíváncsága, akik elhatárolják magukat a „közönséges tömegtől”, hanem mindenki számára elérhető turisztikai látványosság. A magányos utazóval szemben, akit a romok álmodozásra készítettek, a kiállításokhoz hozzászólt turista reakciója a pusztá elcsodálkozás. A turistának, akit elvakít a kirkatok tökéletesen átlátszó üvegvilága, többé nincs szüksége arra, hogy a félig elmosódott romfeliratokat próbálja megfejteni. Nem hívja segítségül a képzeletét, hanem azonnal olvasni és birtokolni akarja a kiállított tárgyakat, melyek mesterségesen elrendezve, gondosan felcímkézve sorakoznak a tekintete előtt. [31]

Hasonló körülmények között vajon van-e még értelme napjainkban „romok költészetéről” beszélni, avagy a fogalom teljességgel idejétmúlt volna a 20. században? Úgy véljük, e fogalom talán nem tűnt el a festészetből, leg-

alábbis ha a századelőt vesszük alapul, s ezúttal nem a francia, hanem a magyar művészetben. Csontváry Kosztka Tivadar különös, antropomorf víziói szabad tereket hagynak a transzparens kirakatvilág állandó bámulásába befáradt néző képzeletének, aki első pillantásra sohasem tudja eldönteni, vajon növényt, állatfigurát

vagy emberalakot lát-e a vásznon. A magányosan álló (cédrus)fák sem hiányoznak e festményekből, szintúgy a romok sem, melyek „álmódzásra készítetnek és költészetet visznek a tájba.”

Kovács Katalin

JEGYZETEK

1 „Ruines: Font rêver et donnent de la poésie à un paysage.” *Flaubert, Gustave: Dictionnaire des idées reçues* [Készen kapott gondolatok szótára]. In: *Ceuvres II*. Paris, 1952, 1020. A francia idézetek magyarra való áttünetésekor a cikk szerzőjének e célra készült saját fordításait közöljük.

2 A „romok költészete” témájának legteljesebb francia nyelvű áttekintése R. Mortier-nek köszönhető. Lásd Mortier, Roland: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève 1974

3 Az Hubert Robert-rel foglalkozó szakirodalom alapvető művei: *Burda, Hubert: Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*. München 1967, illetve *Sentenac, Paul: Hubert Robert*. Paris 1929

4 A festészeti műfajok hierarchiáját *Félibien* állítja fel a *Conférences* előszavában (1668), és az Akadémia szentesíti. E hierarchia a képek tárgyának „fontossági sorrendjén” alapul: az élőlényeket, s azon belül is az embert, illetve embercsoportot ábrázoló festményeket az élettelen természet leképezése fölé helyezi. A hierarchia (felülről lefelé haladva) az alábbi főbb műfajokat foglalja magába: történelmi festészet, zsánerfestészet, portré, tájkép és csendélet.

5 Valójában létezik egy harmadik fajta rom is, a mesterséges rom, amely a 18. századi angolok díszítésére szolgált. Vö. *Burda i. m.*

6 „... ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépériss par succession de tems.” *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780). Stuttgart–Bad Cannstadt 1966, 13. kötet, 433.

7 „Ruine se dit en Peinture de la représentation d’édifices presque entièrement ruinés. De belles ruines. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces ruines. Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne droit point ruine en parlant d’une maison particulière de paysans ou de bourgeois ; on droit alors bâtimens ruinés.” Uo.

8 Lásd *Cioranescu, Alexandre: Les ruines, cadavres exquis*. Diogenes n°103, 1978, 106–126.

9 Véleményünk szerint e gondolat mögött a kép olvasásának egyfajta sematizálása rejlik, mely a Charles Le Brun által szigorú rendszerbe foglalt szenvedélyek kifejezése alapján (*Conférence sur l’expression générale et particulière*, 1668) mintegy előírja a nézőnek, mit kell látnia, felismernie a vásznon.

10 „... on sent grands les objets qu’il a peint petits.” *Diderot, Denis: Salon de 1765*. Paris (Hermann) 1984 (a továbbiakban S1765), 124. Ez az új kiadás reprodukcióban közöl a művészet-történészek által korábban használt Jean Seznec–Jean Adhémar-féle négykötetes sorozat (*Diderot: Salons*. Oxford 1957–1967) által még elveszettnek vélt képeket is, köztük: *Intérieur d’une galerie ruinée*, 1767 és *L’Intérieur d’un édifice circulaire...* 1769: S1767 (I. 13. jegyzet), 341. előtti 33. ill. *Salons IV. Héros et martyrs*. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781 textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau. Paris 1995, 75. előtti 15. tábla (4–5. kép). Az elsőhöz I. még *Burda i. m.* 56, 241. jegyzet, 53. kép.

11 „... quelles masses! cela semblait devoir éternel, cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé (...).” S1765, 130.

12 „Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin; le matin, c’est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante ; le soir, c’est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille...” Uo.

13 „... se reprie sur elle-même, l’être malheureux, mélancolique, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se

consume.” *Diderot, Denis: Salons III. Ruines et paysages*. *Salons de 1767*. Paris 1995 (a továbbiakban: S1767), 327.

14 „Nous attachons nos regards sur les débris d’un arc de triomphe, d’un portique, d’une pyramide, d’un temple, d’un palais; et nous revenons sur nous-mêmes; nous anticipons sur le ravage du temps; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l’instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute la nation qui n’est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines.” S1767, 335.

14a *Burda i. m.* 84–89, 103–104. kép; *Sahut, Marie-Catherine: Le Louvre d’Hubert Robert*. Katalógus, Paris, Louvre 1979, 31–35. képpel.

15 „Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d’intérêt.” S1767, 348.

16 „(...) toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire.” S1767, 344.

17 „Mais il y a trop d’importuns. Je m’arrête. Je regarde. J’admire et je passe.” S1767, 338.

18 „Mr Robert, souvent on reste en admiration à l’entrée de vos ruines; faites ou qu’on s’en éloigne avec effroi, ou qu’on s’y promène avec plaisir.” S1767, 346.

19 „Le temps s’arrête pour celui qui admire.” S1767, 337.

20 „Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure.” S1767, 338.

21 „Une autre chose qui ajouterait encore à l’effet des ruines, c’est une forte image de la vicissitude.” S1767, 365.

22 „On admire, et c’est de l’admiration même que l’on accorde à la nature.” S1767, 340.

23 „... et puisque vous vous êtes voué à la peinture de ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l’ignorez absolument; cherchez-la.” S1767, 337.

24 Hubert Robert mestere a fény–árnyék kezelésének. Erről tanúskodik Diderot elismerése a festő *Olasz konyhája* (Salon 1769, „Cuisine italienne”, Varsó, Muzeum Narodowe) kapcsán, ahol a néző a szerencsés fényviszonyoknak köszönhetően világosan kiveheti a tárgyakat, más szóval könnyűszerrel olvashat belőlük.

25 „Ce morceau est très beau. Il est plein de grandeur et de majesté. On l’admire; mais on n’est point ému. Il ne fait point rêver.” S1767, 348.

26 „L’esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu’étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît.” S1767, 359.

27 „... c’est le moment de la chaleur de l’artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l’apprêt que la réflexion met à tout, c’est l’âme du peintre qui se répand sur la toile.” S1765, 193.

28 *Hugo, Victor: „Je l’ai dit ailleurs, rien ne ressemble à la ruine comme une ébauche.” Le Rhin* (10. levél), in *Ceuvres Complètes. Voyages*. Paris 1987, 73. A művet századunk elején Németh Andor fordította magyarra (A Rajna. Levelek egy barátomhoz I. Budapest 1929, 119.). Az idézett mondat nála így szól: „Már említettem valahol, hogy mi sem emlékeztet annyira a romokra, mint a készülő épület.” A fordító elkerülte a vázlat szó használatát, ami pedig – véleményünk szerint – kulcsfontosságú. A francia nyelv két különböző terminussal is rendelkezik arra a fogalomra, amelyet a a magyarban a vázlat szó jelöl. Míg az *Enciklopédia* definíciója szerint az „esquisse” egy téma első gondolatát adja vissza, s a vonal az eszköze, az „ébauche” kidolgozottabb állapotra vonatkozik, mert már színeket is alkalmaz.

29 „Le sentiment poétique des ruines n’existait pas au XVIe et au XVIIe siècles. Il naquit en France à la fin du XVIIIe siècle avec la

mélancolie, qu'on ne rencontre guère dans la littérature française avant Rousseau." Ampère, Jean-Jacques: Portraits de Rome à différents âges. Revue des deux mondes, 1835. Az idézet az Yves Hersant által szerkesztett antológiakötetben található: Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles. Paris 1988, 960.

30 „... ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux.” Volney (Constantin-François Chasseboeuf): Les Ruines ou Méditations sur les révolution des empires (1822). Genève 1979, 1.

31 Lásd Hamon, Philippe: Expositions – Littérature et architecture au dix-neuvième siècle. Paris 1989

A CSÁKVÁRI ESTERHÁZY-KASTÉLY PARKJA

A magyar kertművészet legjelesebb alkotásainak egyike volt a gróf Esterházyak kastélyához tartozó park Csákváron. Múlt időben kell szólni róla, mert bár növényzete nagyrészt megvan, eredeti kialakításának körvonalai is felfedezhetők, sőt egykori építményeiből is áll még néhány töredék, mint kertművészeti együttes összességében mégis az enyészete. A elmúlás mélyéből azonban a magyar viszonylatban rendkívül gazdag dokumentumanyag segítségével megidézhető. Eddig is ismert volt a csákvári parkra vonatkozó térképek, tervek és ábrázolások egy része;[1] most a jelen tanulmányhoz folytatott kutatások révén újakkal egészültek ki. A korábbiakhoz képest azonban elsősorban nem ez, hanem a nagyszámú, eddig feltáratlan egykorú irat feldolgozása jelent többletet, ami lehetővé tette a park történetének részletesebb megírását, teljesebb értelmezését.

A magyar kertművészet feldolgozása még meglehetősen kezdeti stádiumban van. Fejlődéséről nincs hiteles áttekintésünk, hiányoznak a kert- és a kerttervező-monográfiák, a tágabb összefüggéseket még csak sejtjük, a terminológia kiforratlan.[2] Ennek fényében kell a jelen munkát is szemlélni. Bizonyos, hogy a későbbi kutatás árnyaltabban és pontosabban tudja majd a csákvári park helyét meghatározni, akár további adalékokkal is gazdagíthatja történetét. Tanulmányunkkal – a park feltárásán túl – a magyar kerttörténeti kutatás ügyét is szeretnénk szolgálni.

A csákvári park története szorosan összefügg a kastély, valamint az építető család históriájával. Ezt egy korábbi tanulmányban már megírtuk:[3] az ott elmondottakat a jelen munka szempontjából ismertnek tekintjük, általában külön nem hivatkozunk rá.

A szentimentális park

Csákvár környékének földrajzi adottságai nem kifejezetten kedveztek kert telepítésének: a terület száraz és sík, változatosságot csak a Vértes északnyugatra elterülő, erdő borította nyúlványai jelentettek. A település fontossága birtokközpont mivoltában rejtett, s abban, hogy 1777-ben gróf Esterházy János megvette székhelyét.

A parkról az első terv és híradás a kastély 1778-ban induló nagyszabású kiépítésének idejéből származik: ekkor Esterházy János az épülethez illő, azzal egyenrangú kertészeti kialakítást tervezetett. Az első fennmaradt tervlap 1779-ből datálódik és Ehrenberg János geometra jegyezte (1. kép).[4] A terv a kastély előtti területet és a mögötte kialakítandó Angolkertet ábrázolja. A park alkotója a kastély előtt az épület főtengelyére futó dupla fasort képzelt el, melyet az udvar bejárata előtt hasonló fasor keresztesz. A két allé ovális bővületben találkozik, egyfajta nyitányként az ívelt szárnyakkal keretezett

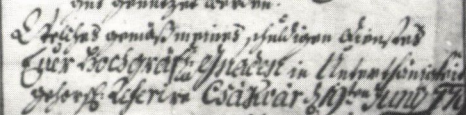
díszudvarnak. A két egymáshoz komponált és egymást kölcsönösen megerősítő növényi, illetve építészeti tér végül a jelek szerint nem valósult meg; ma a fasorok kiszélesedés nélkül metszik egymást, a díszudvar ívelt szárnyai pedig soha nem készültek el. Tervezett formájuk a 18. század második felének építészeti elterjedt, váltakozó geometrikus formájú helyiségekből álló térképzést idézi.

Közvetlenül a kastély mögött helyezkedett el a téglány alakú Angolkert („Englischer Garten”). Bár az alkotók szándéka szerint – a név is erre utal – az Angolkert tájképi stílusban készült, a Magyarországon és Közép-Európában még újnak számító kertépítészeti forma sajátosságainak bizonytalankodó alkalmazása jellemezi. Az utak vonalvezetése íves és kanyargós ugyan, de a szinte szabályos téglalap alakú, középső gyepfelület – mintegy a régi francia kertek *parterre de gazon*jának leszármazottja – markánsan elválik a keretező bokros sávától. Ugyancsak a korábbi kertstílusokra utal az a tény is, hogy az Angolkertet – mint valami *hortus conclusus* – fal övezi. A kilátást a távolabbi tájba az első terv szerint kettő, a későbbi megvalósulás nyomán három, az Angolkert falától induló allé biztosította, melyek tengelye legyező formában a kastély középpontjára mutatott. A barokk kertépítészeti hagyományát Magyarországon legszebben a fertődi (Eszterháza) kastélypark testesítette meg, melyet a csákvári park alkotói – a stílusbeli differenciák ellenére – mégiscsak figyelembe vettek. Hasonló történt, mint a csákvári kastély esetében, ahol az Esterházy gróf ugyancsak az Esterházy herceg fertődi rezidenciáját kívánta utánozni.

Az Angolkert csak a park magját képezte, bár mint ilyen, ez volt kertészeti legigényesebben megformált része; mögötte az északi irányban egyre szélesebbre táruló nagy terület is ide tartozott. A parkot ugyanis nem egyetlen egységként, hanem különböző rendeltetésű és különféleképpen kialakított parkrészek együtteseként hozták létre (2. kép). A kastélyhoz közelebb eső részek intenzívebb és díszesebb kialakításához képest a távolabbi eső területek külterjesek voltak, ami jelezte a különböző egységek hierarchiáját is.

A parkban a zárt Angolkert folytatását egy hosszúkás trapéz formájú, allékkal szabályos vonalakban osztott parkrész alkotta. Ennek a végéhez jobbról – délkeletről – merőlegesen a téglány alakú fánaköskert vagy később gyakrabban említett nevén a vad-búvóhely („Remiß”) csatlakozott. A trapéz formájú parkrész bal – északnyugati – végénél fallal körülvett urasági konyhakert helyezkedett el. A parktól tovább északi irányban, a Vértes nyúlványai felé nagy kiterjedésű terület húzódtott, mely nem sokkal később a park külső részét alkotta.

Az említett 1779-es tervlap felirata említ egy „bécsi terv”-et („Wienerischer Riß”) mint valamiféle alaptervet,



148



2. Szent András; A park és környékének térképe, 1784 (S 69. No. 24.)

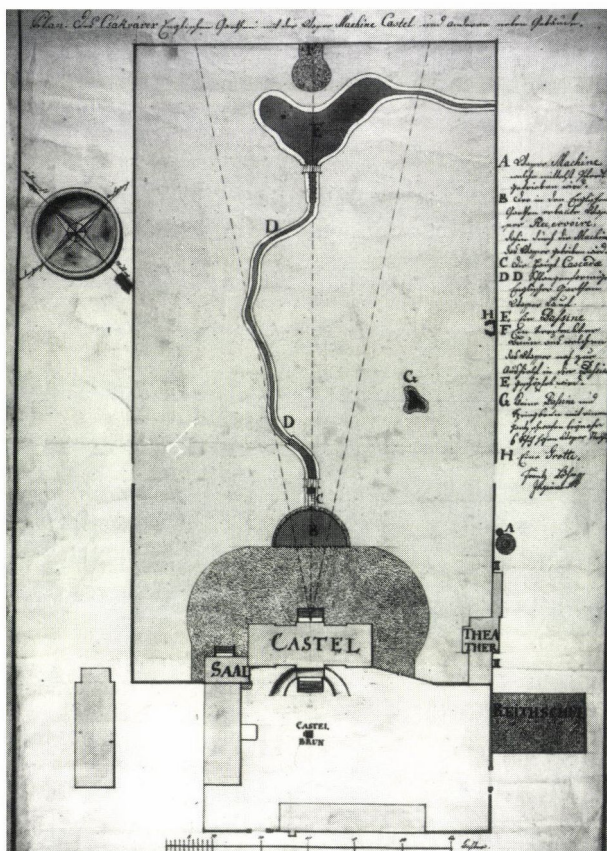
Betű- és számjelek: A. Újonnan létesített Angolkert B. Urasági konyhakert és kerteszlak C. Urasági fácskás D. Újonnan telepített fasorok E. Csákváriak földjei F. Uradalmi tábla H. Csákváriak rétje 1. Tiltott út 2. Tervezett új út 3. Másik tervezett új út

melynek a tárgyalt lap is másolata – vagy inkább részlete – másolata – lehetett. További utalással az alaptervve másfél évtizeddel később, a kertről és tartozékairól 1794-ben készített leltárban találkozunk. Az irat szerint a kerteszmagánál tartotta az Angolkert „első Cavarnali-féle tervrajz”-át („der Erste Cavarnalische Abriß”);[5] ez nyilván a még mindig érvényben lévő, Bécsben rajzolt alaptervvel volt azonos. Gyakorlatilag biztosnak tekinthető, hogy a tervrajz elnevezésében a Bécsben élő Canevale nevének vaskosan, de nem meglepő módon elért formája rejlik, akinek személyében így módon a csákvári park tervezőjét tisztelhetjük.

Isidore Canevale (vagy másképpen Ganneval, 1729/30–1786) a késő barokk és preklasszicista építészet, valamint a kortárs kert- és parképítészet fontos képviselője volt a Habsburg-monarchiában.[6] A francia születésű mester 1760-ban jött Bécsbe, ahol 1775-ben elnyerte az udvari építészeti címet; ebben a minőségben aktív tevékenységet fejtett ki. Kerttervezői munkásságát az utóbbi idők kutatásai derítették fel. Bécsben és környékén számos kert, park, illetve kerti építmény kapcsolható nevéhez. Legjelentősebb e tekintetben a bécsi Augarten és a laxenburgi császári park átfarmálása.[7] Mindkét eset arról tanúskodik, hogy Canevalét megérintette ugyan az angol stílusú kertművészet szelleme, de igazán nem tudott a barokk hagyományoktól, a geometrikus térkonceptiótól elszakadni. Magyarországon is folytatott kerttervezői

tevékenységet: 1762–63-ban az Esterházyak cseklési kastélykertjével foglalkozott,[8] és 1782-ben gróf Esterházy Ferenc tatai angolkertjéhez készített tervét említi.[9] Canevale tatai kerttervezői működése – mely eddig szintén ismeretlen volt – további megerősítést jelent a mester csákvári szereplésének. Tata és Csákvár ugyanis földrajzi, de más értelemben is igen közel volt egymáshoz; mindkét helyet az Esterházy család egyazon ága, sőt egyes korszakokban – 1762 és 1765 között, valamint 1811 és 1856 között – ugyanazon tagja birtokolta. Az imént említett Esterházy Ferenc például Esterházy János bátyja volt. A két helyen sok minden párhuzamosan, hasonló formában készült. Nem véletlen tehát, hogy a lényegesen eltérő topográfiai és klimatikus adottságok ellenére a tatai parkot több szempontból a csákvári park testvérenek tekinthetjük. Korai történetének levéltári feldolgozása bizonyára tovább gazdagítaná és árnyalná a csákvári parkról most kialakított képet.

Az alapterv megrajzolása után Canevalénak a jelek szerint Csákvárral minden kapcsolata megszakadt. A terv helyi viszonyokhoz történő adaptálása, a kivitelezés irányítása, illetve a park folyamatos alakítása már az uradalom geometráira és kertészeire maradt. Nyilvánvaló, hogy a kivitelezés során felmerülő számos részletkérdést a helyszínen már nekik kellett önállóan megoldani, ami akár az alapterv módosítását, továbbfejlesztését is jelenthette.



3. Böhm Ferenc: Az Angolkert vízrendszerének terve, 1790-es évek (S 69. No. 1.) Betűjelek: A. Lóval hajtott gépezet B. Vízmédenca C. Kaszkád D. Vízfolyás E. Tó F. Fedett kút G. Kis tó H. Grotta

Az Esterházy-uradalmak rangidős mérnöke kétségkívül Böhm Ferenc volt. A bécsi születésű Böhm (1733 ?–1799. febr. 5.) mint vízépítő mérnök a korabeli Magyarország legjobb szakemberének számított.[10] A hadmérnöki akadémiát elvégezve 1757-ben jött Magyarországra, ahol az Esterházy család szolgálatába szegődött. Nagyszabású munkássága kiterjedt a Dunántúl és az Alföld vízszabályozására. A csákvári parkban a vízrendszer kialakításával foglalkozott.

A korábban megemlített Ehrenberg János György mérnök-geometra volt az, aki az alapterv nyomán a csákvári park kimérését elvégezte. Nevével az uradalom irataiban először 1771-ben találkozunk.[11] 1787. január 26-án már nem volt az élők sorában; ekkor javasolta ugyanis Böhm, hogy az elhunyt Ehrenberg helyét Senft András mérnök foglalja el, évi 100 forint fizetéssel és elődje természetbeni járandóságával.[12] Senft már korábban is dolgozott az uradalomban, aláírása szerepelt csákvári parkot és környékét ábrázoló 1784-es térképen (2. kép).

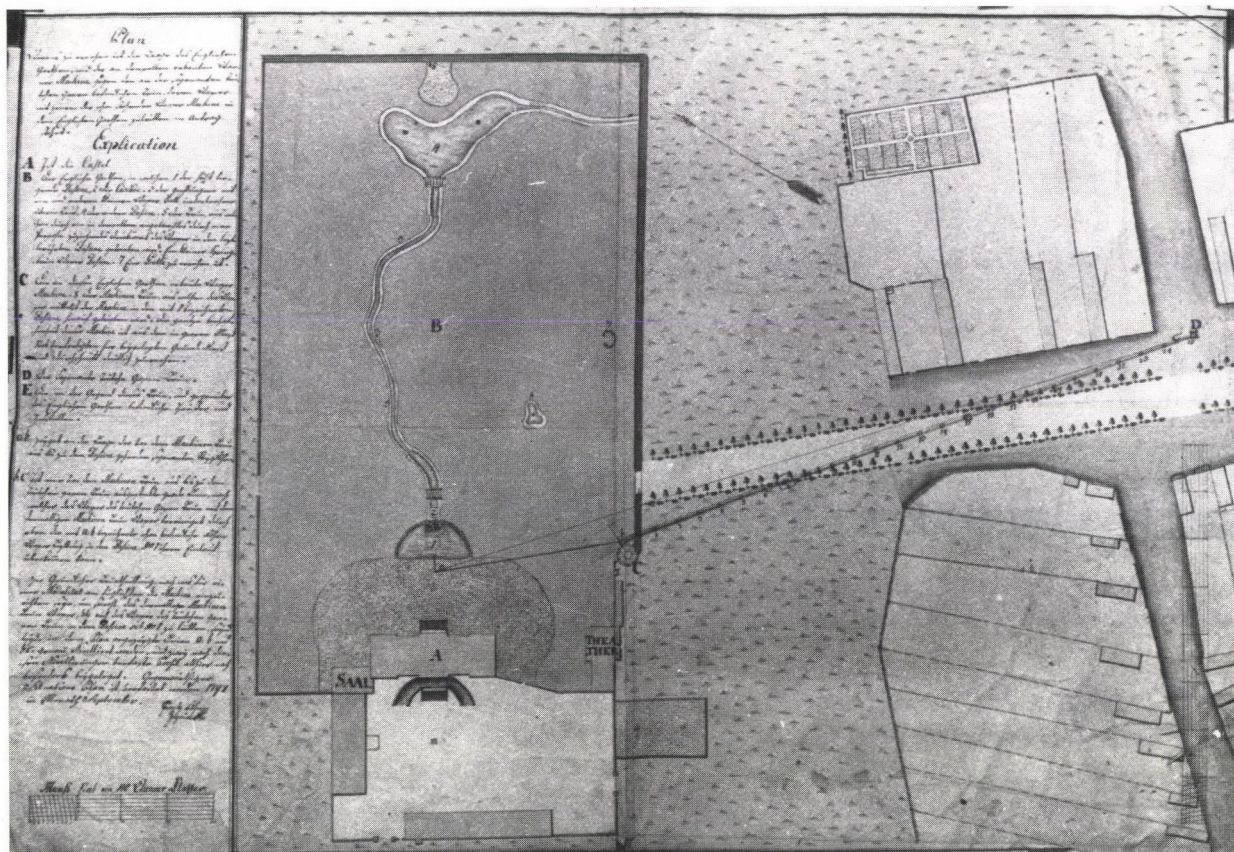
A park kialakítása és gondozása arra hivatott kertészek feladata volt. Az első csákvári kertész, Szedlacsek Mátyás 1777-től állt gróf Esterházy János szolgálatában; 1780. április 2-től, a parképítési munkák megindulásától tíz személy – nyolc napszámos és két legény – dolgozott a keze alatt.[13] Szedlacsek nevéhez felváltva illesztették a „Hof Gartner”, a „Hoff und zier Gartner”, az „Erster und Privat Gartner” és a „Herrschaft. Gaertner” megne-

vezést. 1784-ben egy másik kertész, Stautenrauss Ferenc is megkezdte működését Csákváron. Ezentúl ő volt az angolkertész („Englischer Gärtner”), míg Szedlacseknek a konyhakertész („Kuchel Gärtner”) beosztása jutott.[14] Kettejük közül Stautenraussé volt az igényesebb feladat; ő egyébként tervrajzkészítéshez is értett. 1786-ban Stautenraussnál négy napszámos dolgozott, Szedlacsekhez ugyancsak négy kertészlegény volt beosztva. 1790-ben, 13 évi szolgálat után Szedlacsek kérte nyugdíjazását, amit augusztus 27-én évi 80 forintos nyugdíj megadásával Esterházy János engedélyezett.[15] Ezután Stautenrauss mindkét kertészeti feladatot ellátta, s ennek megfelelően az addigi havi 18 forintos fizetésén túl megkapta Szedlacsek korábbi évi 150 forintos fizetését és természetbeni járandóságát is.[16] A következő évben rajta kívül kilenc legényt alkalmaztak a kertészetben,[17] de esetenként robotosok is dolgoztak. 1797 tavaszán meghalt Stautenrauss, özvegye azon túl Bécsben élt.[18] Az elhunyt kertész állását Loth János Henrik kapta meg, aki már 1797. március 15-én családostul Csákvárra érkezett, és hivatalosan április 1-jével munkába állt.[19] 1800. november 9-én a „Lust, und Küchen Gärtner”-ként megjelölt Loth az uradalomból elbocsátást nyert, hogy mehesen máshová szerencsét próbálni és tudását gyarapítani.[20]

A kertészek munkatársa volt az uradalom erdésze. Az iratokban „vadász” vagy „fővadász” („Ober-Jäger”) megjelöléssel szerepel, munkaköre azonban elsősorban erdészeti jellegű volt.

A parkkal kapcsolatban meg kell még emlékeznünk Pietro Rivetti olasz származású, Bécsben élő festőről. Rivetti 1795–96-ban a csákvári kastélyszínház felszerelését irányította, továbbá függönyeit és díszleteit festette.[21] Az utóbbiak közül több is kertet vagy kerti részletet jelenített meg; ilyen volt a „Garten Cortina mit Coullissen”, „Illuminirter Garten Cortina mit 4. Coullissen und einer Statuae”, „Transparente Tempel”, „Gemahlener Wasserfahl” vagy különféle parasztházak. Ebben az időben Rivetti festett egy sorozat gouache-képet is a csákvári park egyes részleteiről és építményeiről; ezeket a legszebb és leginkább dokumentum értékű magyarországi kertábrázolások között tartjuk számon.[22] Az európai művészettörténet több esetet ismert, ahol a festő parkhoz előképet szolgáltatott (Claude Lorrain), vagy éppen maga is tervezett kertet (William Kent, Hubert Robert). Ha más léptékről és más formátumú egyéniségről is van szó, nem tekinthető kizártnak, hogy Rivetti Csákváron nemcsak festett parkot, hanem a tényleges park egyes részeinek vagy építményeinek kialakításában valamilyen szerepet játszott.

A továbbiakban nézzük meg, az alapterv elkészítését követően miként alakult a park sorsa. 1779-ben, az Angolkert létesítésekor Ehrenberg János György mérnök több alapvető dolgot tisztázott. Megállapította, hogy a két sugár irányú allét, melyet a kastélyépület sarkához viszonyítottak, hét öllel beljebb kell kijelölni a bécsi tervén feltüntetetttnél.[23] Véleménye szerint, mivel a kertet vázába ültetett növények fogják díszíteni, amelyekből tovább ültetik őket, szükség lesz egy kútra; a kastély udvarán van ugyan kút, de onnan a víz átvezetése körülményes lenne. Azt is észlelnie kellett, hogy a talaj két-három láb mélységben köves, illetve murvás, amin egyes helyeken földfelhordással lehetne segíteni. A kastély kerti homlokzata előtt lévő területen található sóder feltöltésre, illetve a kert két oldalbejáratának felszórására jól felhasználható lenne.



4. Böhm Ferenc: Az Angolkert vízrendszerének terve, 1797 (S 69. No. 7.)

Az Angolkert hossza mintegy 130, szélessége 87 ölet tett ki. Területét körítőfal övezte. 1782-ben, 1783-ban és 1785-ben megmagasítását, illetve javítását végezték el,[24] ami arra utal, hogy a falat korábban, akár még az Angolkert létesítése előtt emelték. A kert zárt jellege azonban hosszabb távon nem volt összeegyeztethető az új stílussal. A falat a kert hátsó és jobb oldalán lebontották, és helyén 1792 és 1796 között falazott árkot építettek. Ennek mélysége nyolc láb, kő oldalfalainak vastagsága alul kettő, felül másfél láb volt.[25] A fal lebontásával az Angolkert vizuális elkülönülése a park többi részétől csak részben szűnt meg, ugyanis helyén léckerítést emeltek, és az árok révén a tényleges fizikai elkülönülés továbbra is fennmaradt. Vagyis létrejött egy felemás állapot, ami a park átmeneti jellegű stílusával végeredményben összhangban állt.

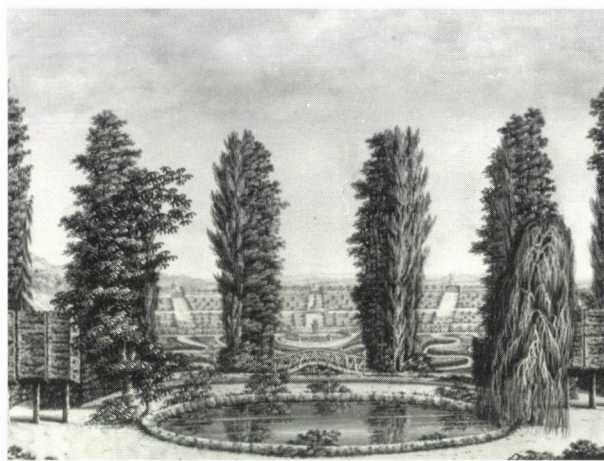
A kert vízellátására korán megoldást találtak (3. kép).[26] 1781-ben víztartó medencét építettek, melyet a kert szélén e célra ásott kútból, lóval hajtott gépezet táplált vízzel.[27] A gépet 40 öl hosszú facsatorna kötötte össze a medencével.[28] Ez képezte a kert vízrendszerének alapját, amely a következő évben egy szeszélyesen kanyargó vonalú, patakszerű vízfolyással („Wasserlauf”) egészült ki.[29] Bár a vízfolyás medrét téglával kirakták, hamarosan javítani kellett, hogy még vízállóbbá tegyék; ugyanez a probléma a medencénél is jelentkezett.[30] A vízfolyás első szakaszán a reneszánsz és barokk kertek nyomán kaszkádok alakítottak ki, 1783-ban pedig a vízfolyás fölé hat hidacska építettek.[31] A vízfolyás egy szabálytalan alakú kis tóba folyt – valószínűleg ez szerepel úgy ké-



5. A ledöntött gömb napóra (Fotó Sisa József, 1997)



6. A műbarlang (Fotó Örsi Károly)



7. Pietro Rivetti: Az Angolkert látképe, 1790-es évek
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)

sőbb, mint „Az Angliai kertben lévő Hattyuk Tója”[32] –, melyet egy másik, fedett kút is táplált. A vízfolyástól balra egy további medence, vagy inkább szabálytalan formájú kis halastó volt található, melynek közepén vízszögár szökkent hat láb magasra.

A vízemelő gépezet hajtására a kertész saját lovát használta. A száraz területen fekvő Angolkert vízellátását azonban a meglévő rendszer nem tudta megoldani; nyáron a kiszáradás, télen a fagy fenyegette.[33] Allandó vízfordó kocsiknak is szolgálatba kellett állniuk.[34] 1797-ben Böhm Ferenc újabb tervet készített, amely a kertetől távolabb, az ún. Német utcában lévő kút vizének idevezetését irányozta elő (4. kép). Nem tudjuk, ez kiépült-e, csak arról van hír 1799-ből, hogy a rendszer fenntartása továbbra is igencsak nehézkes:

„Tapasztalván, hogy a Kertész Loth az angliai kertnél lévő Maschinának merésit elmulasztja, a' honnit a' Canálisok ki száradnak, és meg romlanak az Uraság Ökreivel tett proba pedig mutatván: hogy szorgalmatos meréssel azokban vizet tartani lehet, intetett az említett kertész hogy minden nap reggel 5. óráig dél után 3. óráig a' víz merést continuallya, legalább minden második napon a' felső Bassinbul egy Czol mélységre a' vizet le ereszsze, más különben Széna és Zab Deputatumát el vesztí. Télre pedig a Canalisokat Levelekkel, Trágyával jól bé földesse.”[35]

Az Angolkertben különféle kertészeti munkákat végeztek és hamarosan épületeket emeltek. Stautenrauss 1784-ben az utakat planírozhatta, amihez nem kevesebb, mint 600 taliga homokot használtak fel.[36] Az Angolkert egyik díszét egy nagy váza képezte.[37] Ez idő tájt állítottak fel egy különleges, gömb alakú napórát is (5. kép). 1786-ban száz mázas kerti edényt szereztek be.[38] A kertben ugyanekkor egy padot („Canapé”) helyeztek el és egzotikus szárnyasokat („Aufländer Geflügel”) telepítettek; az utóbbiak számára három kínai modorú kunyhócska építését határozták el.[39] Végül mindössze egyetlen fácskát készült el, de ez meglehetősen igényes, emberek benntartózkodására is alkalmas építmény volt; berendezését nádszékek és festmények alkották.[40] 1787-ben az Angolkertben egy „holland parasztházat” emeltek fából, melynek saját kis kertje volt.[41] Az Angolkert jobb szélén 1794-ben műbarlangot építettek (6. kép). Az építmény szokatlan mivolta Gött

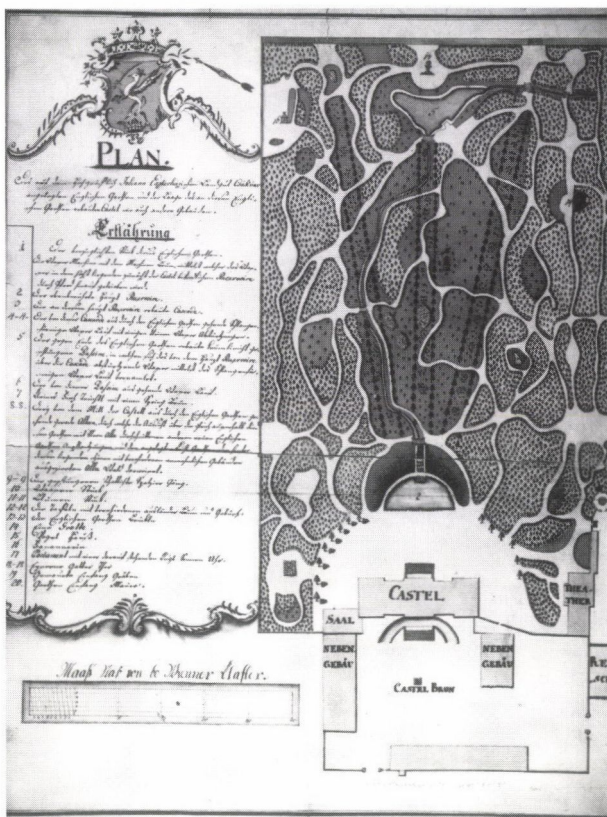
Antal uradalmi építőmestert nehéz feladat elé állította: „Hier kann aber eben nicht so genau ein Bestimmung erhalten werden, weiller mancher Stein auch den Auge wegen, 3. und 4. mall umgestellt werden muß, um das Natürliche Felßwerck halbwegs heraus zu bringen.”[42] A kertben 1796-ban nyolcszögletű, sátonak nevezett épületet is emeltek téglából, zsindelyfedéssel.[43]

Minthogy az Angolkertet részben fal, részben léckerítés és falazott árok vette körül, kétoldalt vasrácsos kapukon keresztül lehetett bejutni, melyeket vázadíszes pillérek fogtak közre. A kert mögött elterülő Csillag-sétány felé külön két kis felvonóhíd szolgált.[44]

Az 1790-es évek közepére tehát kiteljesedett a csákvári Angolkert, melyben a tájképi stílus elemei együtt léteztek a korábbi korszakra jellemző vonásokkal. Ekkor már számos ponton különbözött az 1779-es terven rögzítettől. Látképét Pietro Rivetti gondosan kidolgozott gouache-festményen örökítette meg az 1790-es évek derekán (7. kép). A kép az Angolkert vízrendszeréből csak a medencét és a kaszkádot érzékelteti. A kastély kerti homlokzata előtt kanyargós utak hálózata bontakozik ki, ami mögött szabályos rendben ültetett fiatal bokrok, illetve fák sorakoznak. A barokk hagyományokat követve a medence körül a bokrok egy részét szabályos formájúra nyírták, ami jól megfér a szentimentális hangulatú szomorúfűzzel. A kert területét sugárirányban három egyenes sétány szeli keresztül, kilátást engedve a park Angolkert mögötti részeire. Mindegyik sétány a tekintet valamilyen kerti épülethez vezet; a középső tengelyben több ilyen *eye-catcher* is áll.

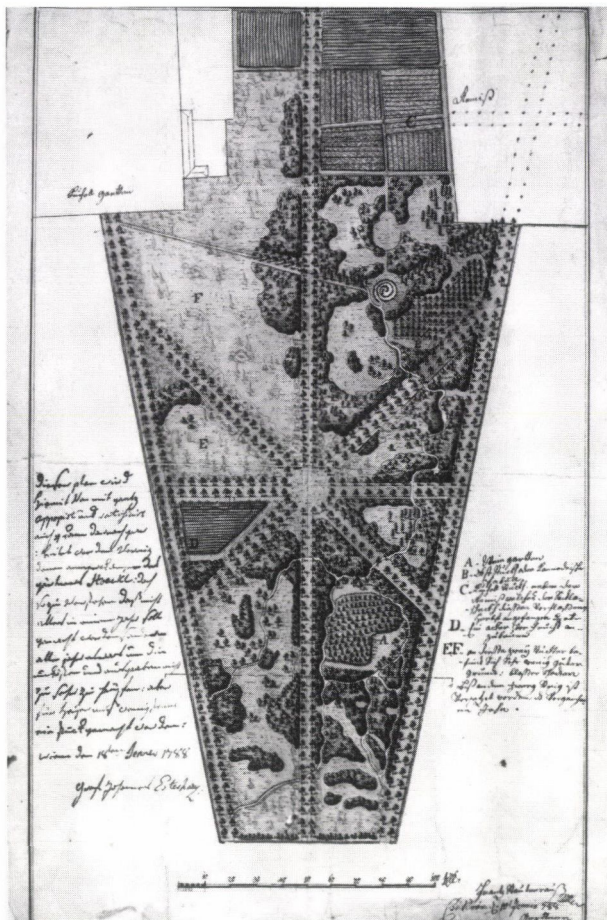
Azonban 1800 körül már a Rivetti által megfestett átlapot is átalakulóban lehetett. Az ekkor készült tervlap ugyanis magyarázatában még a fenti elemek jelenlétét regisztrálja, de rajzi ábrázolásban már a teljes kert kanyargós útrendszerét rögzíti, vagy inkább vetíti előre (8. kép). Ebben az időben Loth Henrik a kertész; talán ő az, aki a mesterkélt vonalú, sűrűn és szeszélyesen kanyargó utak megtervezésével próbálkozott, a korai tájképi parkstílus szellemében.

A közvetlenül az Angolkert mögött elterülő parkrészt Csillag-sétálynak („Stern Allee”) nevezték a középpontjából sugárirányban futó fasorok miatt. A középső és a két szélső fasor az Angolkertből induló tengelyek folytatása volt. Valószínűleg az itteni fasor ültetéséhez (vala-



8. Az Angolkert terve, 1800 körül (S 69. No. 16.)

- Számjelek: 1. Az Angolkert legkiválóbb része 2. Medence 3. Kaszkád
4. Vízfolyás 5. Tó 6. Vízfolyás 7. Kis tó szökőkúttal 8. Allék
9. Áranyas sétautak 10. Kertész vázával 11. Kertész virággal
12. Tábla külföldi fákkal és bokrokkal 13. Híd 14. Műbarlang
15. Madárlház 16. Fácános 17. Posztamens gömb napórával
18. Vaskapu 19. Falazott árok 20. Kertfal



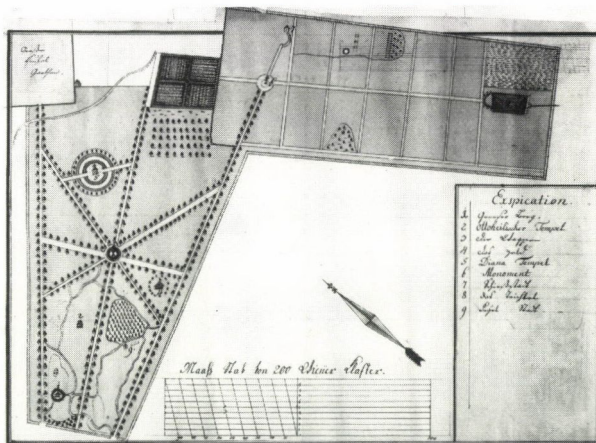
9. Stautenrauss Ferenc: A Csillag-sétány terve, 1788 (S 69. No. 2.)

- Betűjelek: A. Szőlőskert B. Gyümölcsöskert-rész C. Konyhakert-rész
D. Gyümölcszel beültetendő terület E. és F. Sódoros terület

mint gyümölcsfák telepítéséhez) volt szükség 1781-ben 300 db kilenc láb hosszú karóra.[45] 1782-ben Szedlacsek kertész utasítást kapott „a két allé kitisztítására” – valószínűleg a növényzet eltávolításáról van szó az új sétányok vonalából – és labirintus („Irrgarten”) létesítésének megkezdésére.[46] A tervezett útvesztőről, amely a barokk parkok hagyományos eleme, a továbbiakban semmi információ nincs. Az 1784-es térkép már vázlatosan jelöl újonnan telepített fasorokat, de azt is, hogy az itt átvezető régi utat, melyen a csákváriak a földjeikre kijutottak, az uraság megszüntette (2. kép). Helyette két új (kerülő) utat jelöltek ki a helybelieknek. A parktelepítés ilyen módon szolgált bele a falu mindennapi életébe. A Csillag-sétányt ezenfelül árkok is körülvették, „hogy a’ Marha bele ne járhasson, és kárt ne tehessen.”[47]

Stautenrauss Ferenc kertész 1788-ban készített tervet az addig jobbára rendezetlen Csillag-sétány hasznosítására és csinosítására; ezt maga Esterházy János hagyta jóvá január 18-án (9. kép).[48] A tervlapon látható nyolc, szabályos átlót képező fasor középpontú kerek térségben, csillag alakban futott össze – innen származik a kertész neve. A megoldás egyértelműen a barokk geometrikus kert hagyományait követi. Hasonló parkot Magyarországon például a pozsonyiak létesítettek 1775–76-ban, városukkal szemben a Duna déli oldalán, Ligetfalu határában.[49] Talán nem véletlen – bár közvetlen kapcsolata-

tot nem tételezünk fel a két park között –, hogy a neve is (Sternallee – Csillag-sétány) megegyezett a csákvári park most tárgyalt részének elnevezésével. Stautenrauss terve



10. A Csillag-sétány és a vad-búvóhely térképe, 1790-es évek (S 69. No. 121.)

- Számjelek: 1. Kínai gloriett 2. Török építmény
3. Váza 4. Sátor 5. Diána-templom 6. Emlékmű 7. Lövöldő 8. Tó
9. Kuglipálya

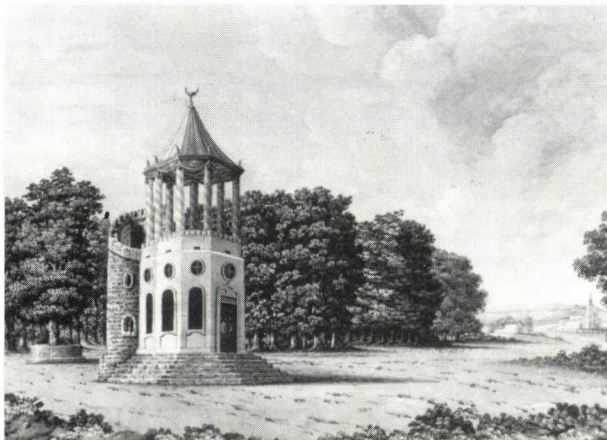


11. Pietro Rivetti: A kínai gloriett (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)

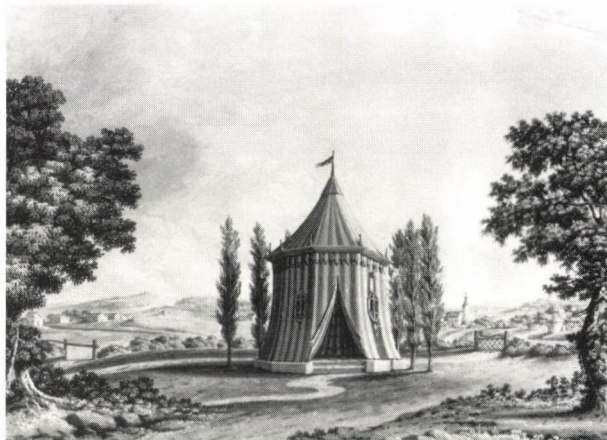
a Csillag-sétányon belül szőlőskert, gyümölcsös és kisebb konyhakert létesítését irányozta elő, ám a terület egy része murvás és ezért terméketlen volt. A parkrészt eredendően barokk alaprajza ellenére tájképi részletekkel is gazdagodott, de ami jelentőségét lényegesen megnövelte és jellegét meghatározta, az a különböző kerti dísz tárgyaknak és díszépítményeknek adott otthont az 1790-

es évektől kezdve (10. kép). Ezt a kertrészt utóbb mint az új angolkeretet emlegetik.

Először a Csillag-sétány középpontjában emelkedő dombon helyeztek el egy nagy, alabástrom színűre festett vázát. Körülötte 1794-ben zöld és gyöngyszínű fakorlátot emeltek, melynek hossza 24 ölet tett ki.[50] Egy másik dombra, az ún. Rózsahegyre került a kínai gloriett,



12. Pietro Rivetti: A török építmény
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)



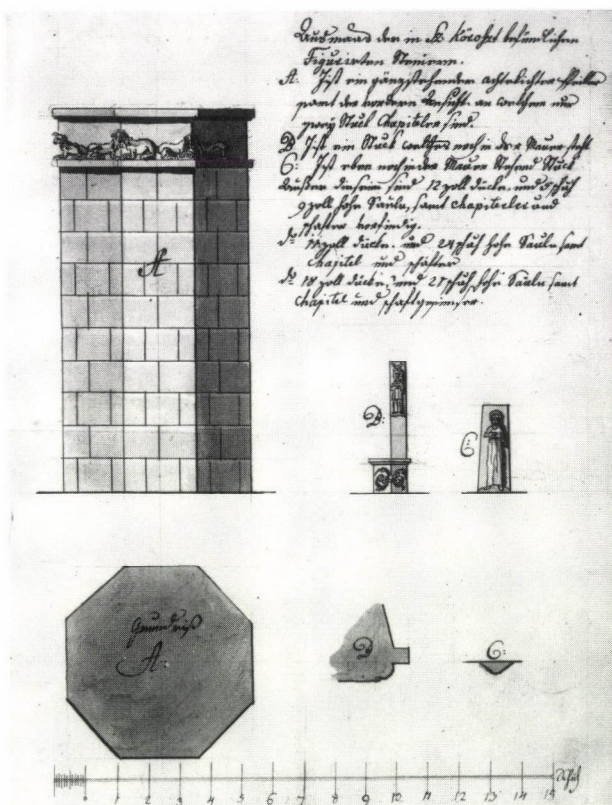
13. Pietro Rivetti: A hadi sátor
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)

amely 1794-ben, Esterházy János feleségének névnapja alkalmából épült.[51] Pietro Rivetti gouache-sorozatában ezt is megörökítette: az európai *chinoiserie* szokásos megoldásaihoz hasonlóan négyzet alaprajzú, cinóberszínűre festett, csúcsosodó tetejű kis faépítmény volt, melynek négy sarkán csengők csüngtek (11. kép).

1797-ben, megintcsak Esterházy grófné nevenapja alkalmából készült a park legsajátosabb épülete, a török építmény.[52] A Rivetti által szintén megörökített ház nyolcszög alaprajzú, téglából épült főtömegből, és egy terméskőből – vagy annak látszó anyagból – összerótt, íves lépcsőházból állt (12. kép). A nyolcszögletű épület-rész aajtáját nap, holdsarló és csillagok díszítették, míg a tetején faoszlopos, hegyes sátoztetejű kis csarnok emelkedett, csúcsán török félholddal. A török építmény bútorzata – nevének megfelelően – elsősorban bőrpárnákból állt.[53] Az épület párdarabja a tatai parkban az 1790-es években emelt ún. török mecset, ugyancsak nyolcszögletű alaprajzzal, csúcsán félholddal.[54] De ismerünk a magyar kertépítészetben egy harmadik nyolcszögletű építményt, a betléri szabadkőműves pavilont, melynek ablakai is szabályos mértani alakúak.[55] A mértani alakzat része a szabadkőműves szimbolikának, akárcsak az éjszaka égitestjei, a hold és a csillagok. Mindezek jelen vannak a csákvári török építményen, amely így – ha nem is nevezhető szabadkőműves pavilonnak – az egzotikus jelleg mellett egy második, szabadkőműves jelentést is hordoz. Maga Esterházy János tudomásunk szerint nem volt szabadkőműves, de a család több tagja, köztük János bátyja, a Tatát birtokló Ferenc igen.[56] A családi kapcsolatok, a kor szelleme, és



15. Az emlékmű (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, fényképtár)



14. A vértesszentkereszti templom néhány részletének felmérése (T 32. No. 6.)

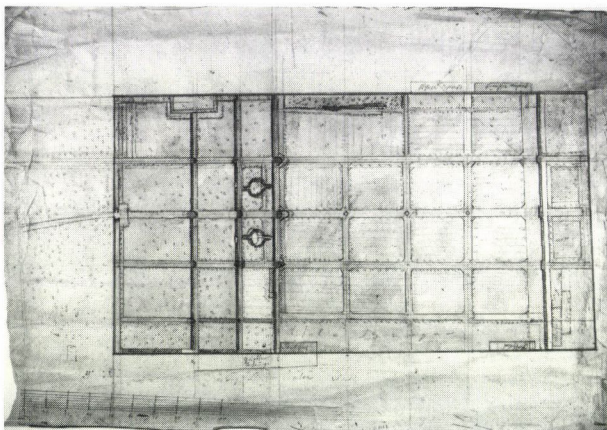
esetleg a tatai török mecset példaadó hatása elégséges magyarázat a török építmény imént leírt kialakítására.

Szintén 1797-ben, de Esterházy János nevenapjára készült a hadi sátor (13. kép). A hagyományos elképzelések szellemében a nyolcszögletes alapzaton emelkedő vászonsátort mint valami harci építményt rendezték be, tábori székekkel, fegyverekkel és két „vasemberrel” (páncéllal?); az utóbbi nyilván a lovagkor romantikáját volt hivatva felidézni.[57] Nem véletlen, hogy a sátrat a család férfi tagja tiszteletére állították fel, hiszen férfiúi – hadi – erényt testesített meg.

A Csillag-sétány északi felén, kör formában kialakított kertrészben állt a laternával koronázott Diána-templom (10. kép). Ennek építéséről nincs közelebbi információnk. Gyakorlatilag biztosnak tekinthető, hogy azonos azzal a kerti épülettel, melynek dekoratív kifestését Lorenzo Sacchetti 1819-ben végezte s melyet – elírással, talán félrehallás alapján – „Tempio delle Driadi”-nak nevez.[58] Az olasz mester az építmény részeként említi az előcsarnokot, a kerek termet, a laternás kupolát, hat fülkét, a hálószobát és az előszobát kis reteráttal.

A Csillag-sétányt azonban színielőadásokra is használták. Erre utal, hogy 1795-ben színpalat tartó építményt („Theater Prospect”) emeltek, mely négy láb magas mellvédből és két, egyenként három öl magas oszlopból állt.[59]

A Csillag-sétánnyal határos fácános, más néven vadbúvóhely is átalakuláson ment keresztül a 18. század két utolsó évtizedében. 1781-ben arról érkezik hír, hogy pisztrángos tavat ásnak hozzá vezető csatornával, és a fácánór számára házat építenek.[60] 1787-ben Szedlacsék Mátyás kertészt bízzák meg a terület karbantartásá-



16. A konyhakert alaprajza (S 69. No. 4.)

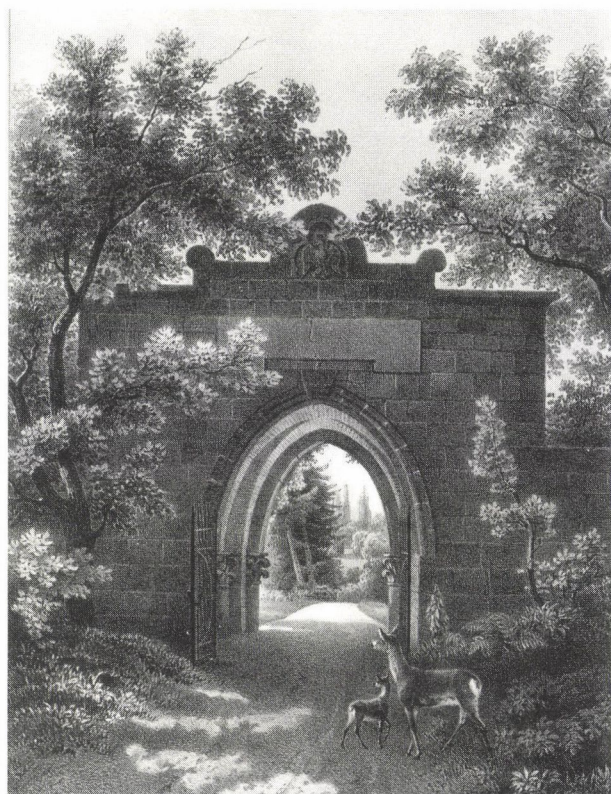
val.[61] Az 1790-es években a vad-búvóhely már szabályos táblákra osztott parkrész, melyben egy lövölde – 1788-ban négy lövölde-bódét állítottak fel [62] – és egy tekepálya is helyet kapott (10. kép). A Csillag-sétány felől ide vezető fasor végén pedig egy különös, a vértesszentkereszti középkori templom köveiből összeállított emlékművet emeltek.

Az Esterházy-birtokon álló vértesszentkereszti templomrom bontása 1794-ben kezdődött. Hamarosan megszületett a gondolat, hogy ezekből Csákváron és Tatán kerti díszépítményeket lehetne készíteni. A levéltári források naplószerűen rögzítik az eseményeket. 1795. szeptember 18-án jelenti az intéző Bezerédj Ignác jószágkormányzónak: „Ruinák építése Csákváron már elkerülhetetlen. E napokban vóltak Szent-Kereszten a' két olasz Kép-Iró, Vathner, és az Ober-Jäger a' végett, a' mint nekem a' Grófné mondotta, hogy arra való tzifra köveket válogassanak, és azokra, hogy máshová ne hordattassanak, Inhibitiót tegyenek ...”[63] Az intéző következő jelentése 1795. december 7-ről datálódik: „A' Bokodi Malomnál Meg Maradott Szent Kereszti Templom falainál törettetett köveket meg olvastattam. Találtattak 95 darab Gömbölű Szélű és 1000 darab Szegletes követ, tudósítsa ez eránt Tisztató Uram a' Kasznárt, értsen vele egyet, Mennyi és Millyenek lesznek ezekből Csákváron szükségességek. Ugy hordassa azután által Csákvára azon köveket Tisztartó Uram, a' Mellyek fognak kívántatni.”[64] A faragott kövek egy részéről, elsősorban egy ember- és állatfigurákkal díszített nyolcszögletű pillérről felmérési tervet rajzoltak (14. kép). Ezen kövek felhasználásával 1796-ban, házasságuk huszonötödik évfordulóján gróf Esterházy Jánosné egy férjének szentelt emlékművet készíttetett (15. kép).[65] Az építmény alsó része gyakorlatilag megegyezett a felmérési rajzon látható pillérrel; erre egy négy oszlop által közrefogott hasábot és erőteljes főpárkányt helyeztek, a hasáb elülső oldalára pedig a szóban forgó rajzról ismerős Mária-figurát. A középkori elemek eredeti összefüggéseit felbomlasztó, furcsa és naiv, de a maga módján autonóm alkotás jött létre. Aligha kérdéses, hogy a fent említett két olasz festő egyike a Csákváron gyakran megforduló, sőt abban az időben Csákváron alkalmazásban álló Pietro Rivetti volt; a másik a segédje lehetett. Az a feltételezés is nyugodtan megkockáztatható, hogy Rivetti nemcsak kiválasztotta a faragott köveket, hanem megtervezte azok emlékművé komponálását is.

A Csillag-sétánynak a vad-búvóhellyel átellenes oldalán terült el a fallal körülvett konyhakert, melynek szélén a kertetáblák állt (15. kép). 1781-ben melegházat („Treibhaus”) építettek, ahol őszibarackot, cseresznyét, meggyet és epret termesztettek, nyilván primőrként.[66] De volt itt egy üvegház („Glas Haus”) is. A melegház és az üvegház két igen hasonló épület lehetett: mindkettőt zsindeley fedte – a melegháznál tetővilágítással –, dél felé 22 ablakkal (44 ablakszárnnyal) néztek, és fűtésüket zöld cserépkályha szolgálta.[67] A melegházban 1790 körül ananászt termesztettek, sőt még ananász-háznak is nevezték, ám az egzotikus növények többségét – köztük további ananászt is – az immár *orangerie*-re keresztelt üvegházban tartották.[68] Ezen növények kiemelt fontosságát bizonyítja, hogy 1795-ben tételes jegyzéket készítettek róluk, és Stautenrauss angolkertész felügyelete alatt álltak.[69]

Az *orangerie*, a délszaki növények – melyeket nemcsak mint csemegét, de mint növénykülönlegességeket is gyűjtöttek – egyértelműen jelzik, hogy a konyhakert nem pusztán növénytermesztésre szolgált, hanem a kastély lakói számára a kellemes időtöltés, a felüdülés egyik színhelyét is jelentette. Nem véletlen tehát, hogy volt itt egy teknősbéka-tó,[70] sőt egy kínai stílusú kis „kéjlak” is.[71] A kívül zöldre festett, belül dekoratív festéssel díszített, faoszlopos építményben párnák és matracok fogadták a pihenésre vágyót.

A konyhakert végében vagy tőszomszédságában kapuzatként „gótikus csarnok”-ot („gottische Halle”) emeltek. Ennek a vértesszentkereszti maradványokat is magában foglaló építménynek a létrejötté ugyancsak részle-



17. E. Weixelgärtner: A gótikus kapu (Országos Széchényi Könyvtár)



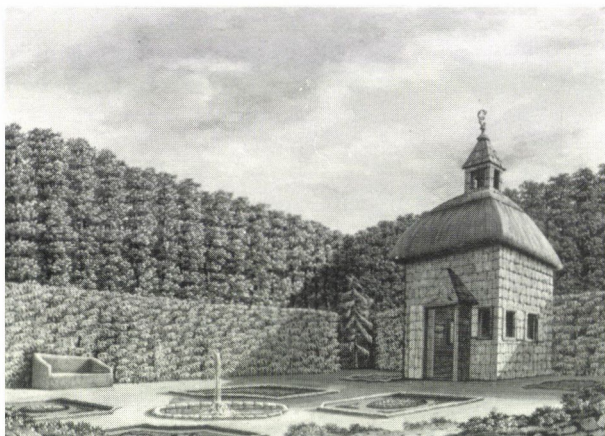
18. A park és az Allé-erdő térképe, 1792 után. Tájolás: felül dél, alul észak (S 69. No. 19.)

teiben ismert. Költségvetését Gött Antal a gróf Esterházy János által sajátkezűleg aláírt és jóváhagyott tervek alapján 1798. november 2-án készítette el.[72] Az iratot hamarosan azzal az utasítással küldték át Tatáról Csákvárra, hogy a vértesszentkereszti köveket, valamint a közönséges köveket szállítsák a helyszínre.[73] 1799. április 30-án már arról érkezik jelentés, hogy a „gótikus ív” 7–8 lábnyira kiemelkedik a földből és 17 napon belül kész lesz.[74] A grófné kérése az volt, hogy az új építményről – és a közelebbiről nem ismert, piramis formájú, galambokkal díszített „gótikus szerelem emlékműről” („Das Gottische Liebes Denkmahl”) – Miklós gróf az építkezés ideje alatt ne értesüljön, mivel meglepetésnek szánják, éspedig fiuk házasságkötése alkalmából. A gótikus kapu a középkori kövek befoglalása révén a Csillag-sétányban álló emlékmű párdarabja lett. Ha dobozszerű tömegében nem is volt semmi középkorias, belső tere az emlékműnél hitelesebben idézte fel a középkor világát. A kerítésfalba beépített kapu tulajdonképpen egyetlen boltszakaszos kis csarnok volt, melynek arányait meghatározta a levélfejezetes oszlopok szokatlan kurtasága (17. kép).[75] A kapuépítmény mindkét oldalán a szögletes homlokfal feliratos táblát helyeztek el. A konyhakerti oldal homlokzatát egymásba fonódó indákkal ékes oszlopfejekkel díszítették, a külső oromzatra kőbe faragott galamb került; ez utóbbi eredetileg a középkori templom timpanonján a Szentleket szimbolizálta; most új összefüggésben a házastársi szeretetre utalt.[76]

A csákvári gótikus kapunak unokatestvére a tatai műrom. A csákvárinál terjedelmesebb és szertelenebb tatai építmény ugyancsak a vértesszentkereszti templom köveinek felhasználásával készült, a csákvárral közel egy időben – 1796-ban, vagy más művek szerint 1801-ben.[77] Tervezőjének Charles Moreau-t tekintik, bár publikált levéltári forrás ezt nem erősíti meg. Kézenfekvőnek tűnhet a feltételezés, hogy a két épület egyazon



19. Az Allé-erdő részlete (Fotó Sisa József, 1997)



20. Pietro Rivetti: A remetelak
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)

mester alkotása. De továbbra is számolni kell Pietro Rivettivel, a korábban tárgyalt emlékmű lehetséges tervezőjével. A valószínűleg Tatára készült, műromszerű kapuépítmény terve, melyet Joseph Langwider (Langwider) uradalmi kőfaragómester jegyzett 1801-ben, szintén mutat hasonlóságot a csákvári kapuval.[78] A lehetőségek sokasága inkább összekuszálni, semmint megol-

dani látszik a mesterkérdést; tisztázást talán a tatai park valamikori, részletes feldolgozásától lehet várni.

A gótikus kapu kilátást és kijárást engedett a csákvári park legnagyobb egységébe, az ún. Allé-erdőbe („Allee Wald”). A Vértes hegység délkeleti lejtőjével érintkező Allé-erdő részben szabadidő eltöltésére alkalmas tér, részben vadászterület volt. A területen lombhullató fák-ból egyenes sétányokat ültettek, paralelogramma-alakú mezők hálózatát hozva létre (18–19. kép). A legtermészetesebb elem, a fák és az erdő geometrikus szabályosságba rendezése a barokk hagyományok továbbélését jelzi.

Az Allé-erdő szélén 1781–82-ben az erdész számára építettek házat.[79] Minthogy azonban a szóban forgó terület a grófi család kedvelt tartózkodási helye is volt, az erdőben – pontosan nem tudni, mely részen – 1783-ban, Esterházy János nevenapja alkalmából egy remetelakot emeltek. Az apró épület egy szobát és egy kis konyhát rejtett magában; egyszerű, sőt rusztikus megjelenését vályog, pontosabban annak látszó falak és zsúpfedél biztosította (20. kép).[80] Az építmény egyszerűnek szánt külseje furcsa ellentétben állt az előtte elterülő, gondozott kis kerttel, melynek közepén szökőkút csobogott. A remetelakot és a kertet két oldalról az Allé-erdő egy-egy fasora határolta, de az elkülönített kis parkrészt egy további nyírt sövény is védte a külvilágtól.

1780. április 5-én Ehrenberg mérnök kimért az Allé-erdő nyugati szélén egy 30 hold nagyságú területet, s ezt gróf Esterházy Jánosné Pálffy Anna „kedve szerinti hasz-



21. Pietro Rivetti: Kerti ünnepély az Apolló-templom előtt (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)

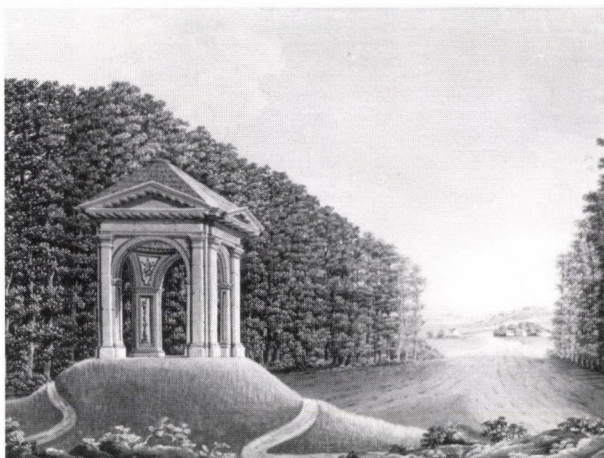
nálatára” engedték át.[81] Ezen a helyen egy tanyát létesítettek, amely a grófné neve után az Anna-falu („Anna Dorf” vagy „Anna berg”) elnevezést kapta (18. kép). Az Anna-faluban mintegy másfél évtizeddel később emeltek épületeket. 1794-ben felépítettek egy „holland” parasztházat. Tervezett megjelenéséről Gött Antal költségvetéséből tudunk: eszerint hossza 5 öl, szélessége 3 öl, magassága 12 láb, tetejét nád vagy szalma fedi.[82] 1795-ben a ház mellé egy nagy pajtát építettek.[83] Állt itt ezenkívül egy malom és még egy további ház. Az épületek – még a malom is – a kényelmes ott-tartózkodásra voltak berendezve; bútorokat helyeztek el bennük, sőt néhány építmény falára rézkarcot is akasztottak.[84]

Az Anna-falu épületei az idő tájt készültek, amikor Rivetti 1795-ben a kastélyszínház függőyeit és díszleteit megfestette.[85] Volt közöttük falut ábrázoló függöny, parasztház-, sőt parasztszoba-díszlet is. Akárcsak néhány más kerti épület esetében, kézenfekvőnek tűnik, hogy az Anna-falu létrehozásában szintén az olasz festőt sejtjük tervezőként, vagy az előkép megadójaként. A mesterséges falu vagy tanya (*ferme ornée*) a 18. század második felében gyakran tűnt fel az európai parkokban. A kellemes időtöltés, ha úgy tetszik egyfajta színjátás, a valóságtól való elmenekülés színterét és díszletét képezte, ami további változatosságot nyújtott a kastély lakóinak.

Lehet, hogy a csákvári kis mesterséges falu egyik épülete volt, de lehet, hogy ettől függetlenül álló építményre utal a híradás 1798. március 15-ről, miszerint a „Mulató Ugy Nevezett Czigány Háznak meg romlott fődele Erdei fábúl Náddal Ujra fel Rakattasson.”[86]

Az Allé-erdő északnyugati részében, két fasor kereszteződésében egy további kerti építmény emelkedett. A dombon álló kis Apolló-templomról van szó, melyet 1792-ben megintcsak Esterházy János névnapja építettek. Ezt az antik ihletésű, nyitott, négy pilléres építményt két festmény is megörökítette. Az első – ritka dokumentumként – a parkban egykor zajló eseményeket, a kerti épület eredeti használati módját, a kifinomult életformát jeleníti meg: kerti ünnepséget ábrázol, melyre az alkalom éppen a gróf névnapja lehetett (21. kép). Az épület frízét Esterházy Jánost köszöntő latin felirat, tetejét apró Pegasus díszíti, míg belsejében élő szereplő, lantot tartó Apolló áll. A domb ezáltal a Parnasszus hegye, melyen a templom mintegy a költészet szentélyeként emelkedik. Két oldalán a múzsák lejtének táncot, az előtérben egy nő és egy férfi – talán éppen a grófi pár – látható. A másik festmény, Rivettié, nyilván néhány évvel később készült (22. kép). A két képen az Apolló-templom néhány apró részletében különbözik, és mintha az előbbi fából, az utóbbi kőből készült építményt ábrázolna. A két képen a domb formája és a rá vezető ösvény íve is eltér. Ha ezt nem tekintjük a festő által elkövetett pontatlanságnak, fel kell tételeznünk, hogy az előbb ideiglenesnek szánt fa-építményt utóbb kőből újjáépítették. Mindkét kép azt is jól szemlélteti, milyen lehetett az Allé-erdő fénykorában, illetve néhány év alatt milyen változásokon ment át növényzete.

Néhány parkbéli építmény pontos helyét nem ismerjük, csak egykori létezésükről tudunk. Ilyen volt a piramis és az egyiptomi ház (23. kép). Bár együttesnek tekintették őket, valójában nem egy időben épültek. Az ún. egyiptomi ház 1783-ban készült Esterházy Jánosné névnapja alkalmából.[87] A meglehetősen tekintélyes méretű, előépítményes házon valójában nyoma sincs egyiptomi motívumoknak, viszont fellelhetők rajta egy-



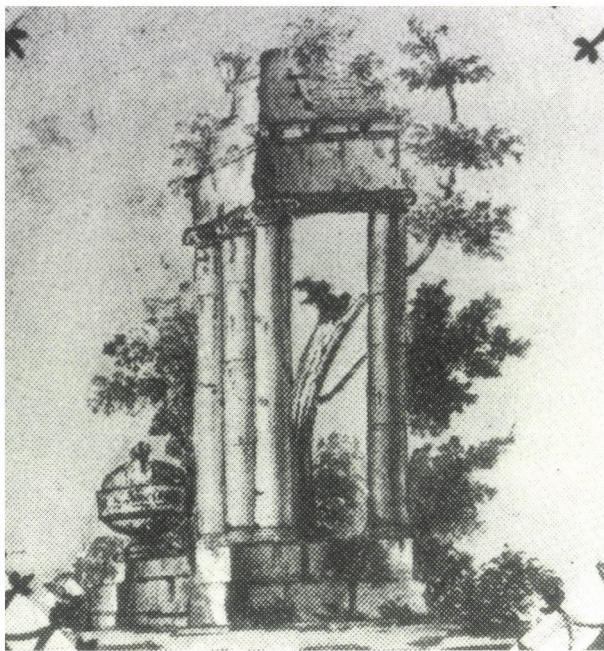
22. Pietro Rivetti: Az Apolló-templom
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)



23. Pietro Rivetti: A piramis és az egyiptomi ház
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)



24. Pietro Rivetti: Az indián műhely
(Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)



25. Antik műrom (Örsi Károly gyűjtése)

értelműen gótikus elemek, mint csúcsíves ablak- és ajtóke-
retek, valamint támpillérek; igazából gótikus háznak kel-
lett volna nevezni. A ház mellett álló piramist Langwider
József uradalmi kőfaragó készítette 1795-ben; a költségvetés
szerint anyaga vörös és fehér márvány, magassága
négy öl volt, csúcsát csillagászati gömb díszítette.[88]

Valahol a park szélén lehetett az ún. indián műhely.
Rivetti festménye bepillantást enged a fából épült, nád-
fedeles kunyhó belsejébe is, ahol rokka és motolla látható
(24. kép). Az 1792-ben a grófné névnapjára készült kis
épület a kedvteléséért végzett munka színhelye, vagy
inkább kulisszája volt. Ahogy a hadi sátor a férfi, úgy ez
a házi munka eszközeit rejtő építmény a női princípiumot
képviseelte. Valójában nem az indiánok lakhelyét utá-
nozták, hanem az észak-amerikai fehér ember tipikus fa-
házát, a *log cabin*-t. Az építmény maga nemében meg-
lehetősen ritka lehetett, legalábbis Magyarországon ha-
sonlót nem ismerünk.

Feltehetőleg állt a parkban – pontosan nem azonosít-
ható helyen – egy antik műrom is, mely négy oszlopot és a
hozzájuk tartozó architrávot foglalt magában (25. kép).[89]
Más kerti építményekkel együtt ez is a szentimentális
parkok szokásos eleme volt.

Némileg hasonló hozzá a kastély közelében, attól ke-
letre elhelyezkedő Szentháromság- emlékmű, melynek
keletkezéséről közelebbi nem ismert. Három oszlopa,
háromszögű alaprajza az építmény keresztény szimboli-
kájára utal (26. kép). Belsejében talapzaton gömb formájú
dísz (glóbusz) helyezkedik el, amelyen valószínűleg
utólagosan odatett Mária-szobor állt. Külön érdekességet
jelentenek naivan középkorias formái – csúcsívei, leveles
oszlopfői –, melyek a kis épületet a magyarországi korai
gótizálás sajátos emlékévé teszik.

A csákvári park létesítése magától értetődően nagy-
számú fa ültetésével járt együtt. A levéltári források erre
nézve is sok mindent elárulnak. Az Angolkert elején
hársliget volt.[90] 1791-ben a nagy forrás miatt a Csil-
lag-sétányban és az Angolkert-beli holland parasztház



26. Szentháromság- emlékmű (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

közelében 110 alléba való tölgy és hársfa pusztult ki.
Pótlása az erdész feladata volt, akinek az uradalom er-
dőségéből kellett hoznia csemetékét; az újratelepítéssel
függhetett össze, hogy 250 karóra is szükség volt.[91]
1793-ban Stautenrauss Ferenc kertész olasz és kanadai
nyárfacsemeték beszerzésére kért engedélyt.[92] majd
ugyanabban az évben a Csillag-sétányban akácerdő te-
lepítésére.[93]



27. Tó és sziklák a Gessner-ház mellett (Fotó Sisa József, 1997)



28. E. Weixelgärtner: A Gessner-ház (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok: T.2567)

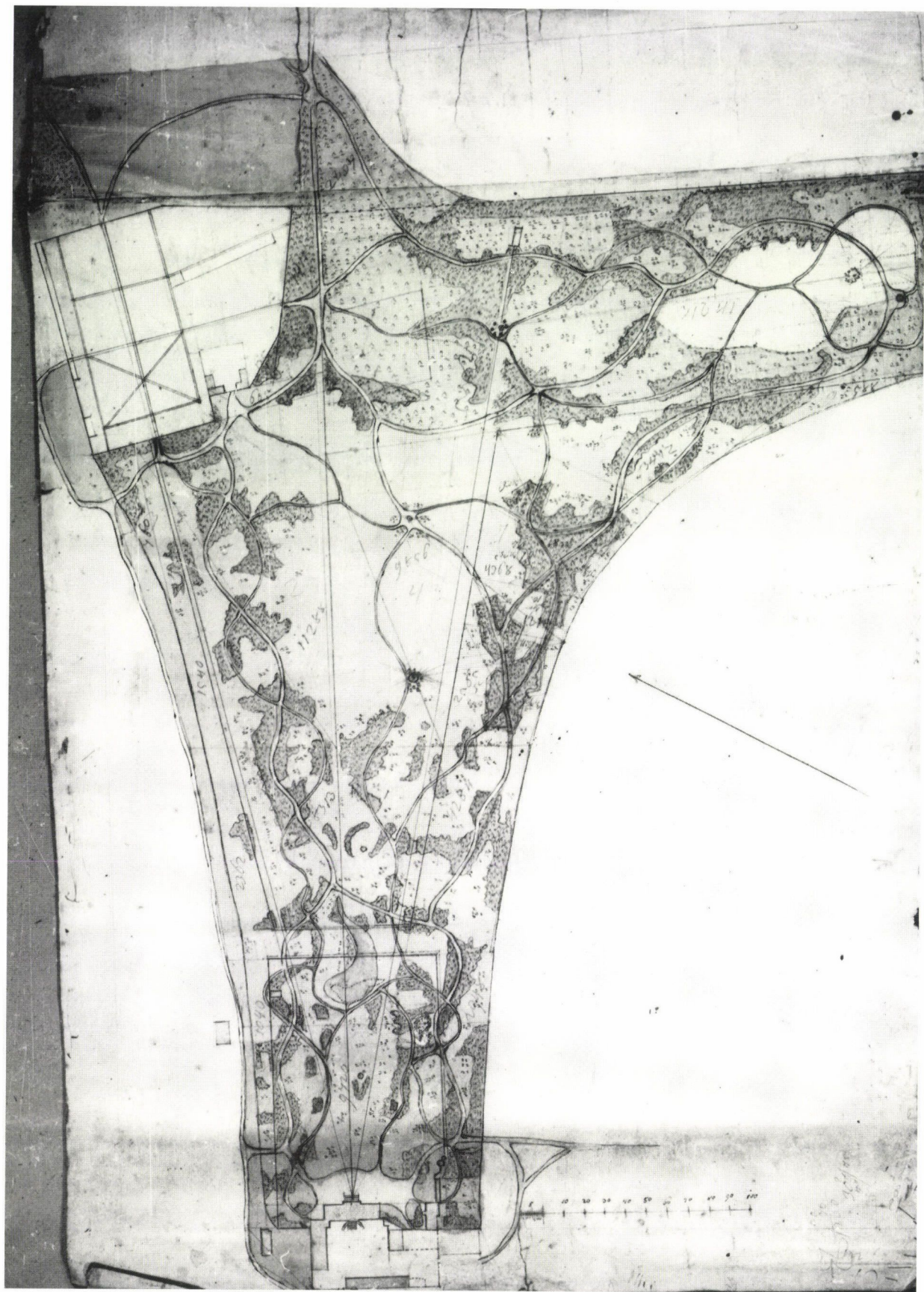
A facsemetéket a vértesi erdőségből és saját faiskolából szerezték be. Stautenrauss 1782-ben kapott engedélyt, hogy a vad-búvóhelyen a tó mellett faiskolát („Baumpflantz Schull”) telepítsen, ám a kiszáradt fák kiszedését és újakkal pótlását az erdészre bízták.[94] Az egyre jelentkező igényeket a jelek szerint ez a faiskola nem tudta ellátni, így 1797-ben a konyhakert mellett újabb faiskola létesítését határozták el. Erről, illetve az addig létező gyakorlatról és a kapcsolatos kertészeti szempontokról a források a következőképpen szólnak:

„Csákvári Kertésznek Loth Henrik itt következő proposíciójára [...] pedig megengedett: hogy még az idén az plantálandó Fátskákat és Veszőket az Erdőből hozattassa, azon Quantításban, amellyben kívánja, mely végett, hogy alkalmas helyről hozattassanak, előre is az Ober Jäger véle az Erdőket meg fogja kerülni és bé járni. Mind azonáltal mind az Erdők[ne]k, mind a kertek[ne]k káros, hogy ha az Erdőkből ültetettnek által fák és veszők a kertekbe, arra való nézve köteleztetik a Kertész, hogy már az idén hozzá kezdven el Ültetendő Fákna, és Bokroknak Oskolát készítsen a Konyha kert mellett, és arra Magának alkalmas helet válasszon, mely is fog nékie assignáltatni, Fa és Bokor magokat vessen, az Oberjäger a magoknak bé szerzésiben kezére járjon, sőt maga is írásban adja, minémű magokat kellenék Bétsből szerezni, és abban ismerősei által, Maga is el járjon kiváltképpen hogy hasznos és jó Magokat lehessen kapni.”[95]

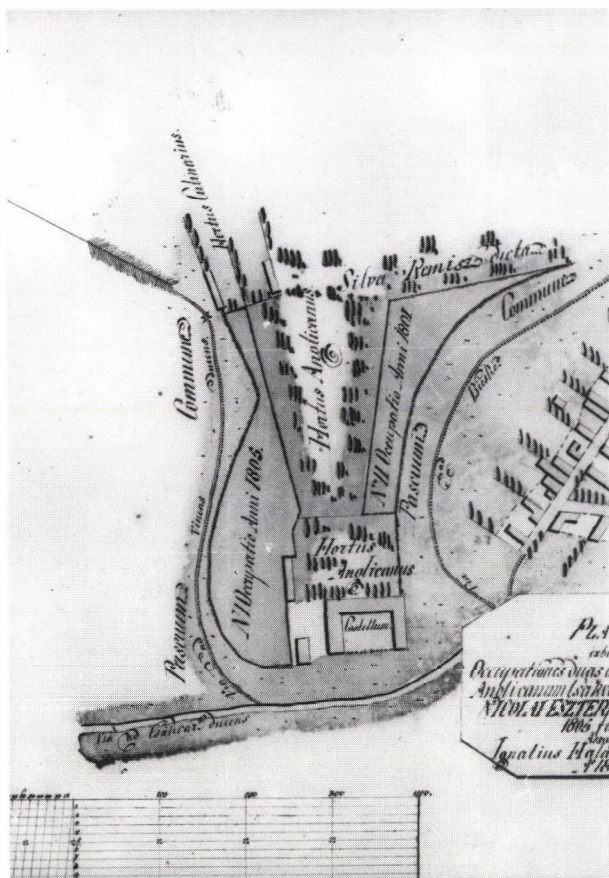
A fent leírtak mellett a mai növényállomány is tanúsítja, hogy a parkban egzótákat nemigen ültettek és főleg a

környék őshonos növényzetéből gazdálkodtak.[96] Mindenesetre a csákvári kertészet ebben a korban már számottevő tényező lehetett. Erre utal az az eset, hogy a martonvásári Brunsvik-birtok erdőőrét 1791-ben Csákvárra küldték, csemetefák ügyében.[97]

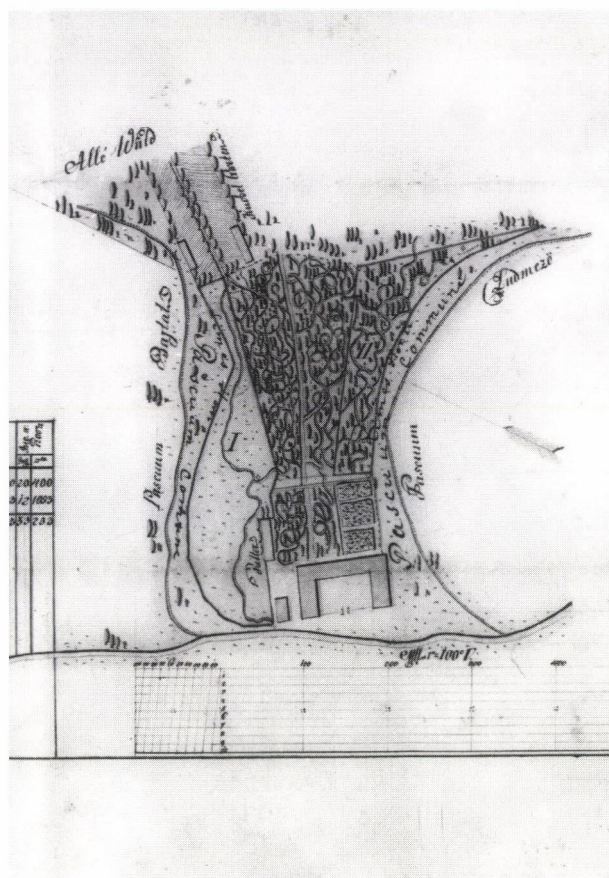
A szorosan vett parkon kívül esik, de a csákvári kastély- és parkegyüttes részét képezte az ún. Gurdi-major tőszomszédságában kialakított kisebb kertészeti egység. Ez a kastélytól délkeletre körülbelül egy kilométerre helyezkedik és az egyenes Prinz-allé köti össze vele.[98] Levéltári forrás nem szól róla, de létrejöttét ugyancsak a 18. század legvégére tehetjük. A fák közt csörgedező Császárpatak mentén 1792-ben még malom állt – az épületet a korabeli térkép apró téglalappal és „Mola” felirattal jelöli (18. kép). A patakot a malom alatt tóvá duzzasztották, melybe mesterségesen összehordott, óriási sziklákon zubogott alá a víz (27. kép). A malom helyén, vagy éppen annak felhasználásával elkészítették az ún. Gessner-házat (28. kép). Nevét Salomon Gessner svájci német költőről kapta, aki verseiben a természet szépségét énekelte meg; költészete hatott a szentimentális természetszemléletre, végeredményben a parkművészetre is. Magyarországi népszerűségét jelzi, hogy költeményeit, Kazinczy és Csokonai fordításában magyarul is kiadták. A svájci költő kultusza – Rousseau-éhoz hasonlóan – a 18. század végi Közép-Európában elterjedt volt.[99] A korabeli Magyarországon Csákváron kívül például a körmendi parkban emeltek neki emléket 1786-ban, a gyepűfüzesi kastélykertben pedig szobrot.[100]



29. A park terve, 1801 (S 69. No. 108.)



30. Halász Ignác: A park területének megnagyobbítása, helyszínrajz (S 98. No. 33/2.)



31. Halász Ignác: A park helyszínrajza, 1806 (P 187. I. A. No. 39, fol. 19.)

A csákvári Gessner-ház – vagy másképpen svájci lak – kőből kialakított, talapzatszerű alsó szintet foglalt magában, melynek falán kis fülkébe helyezett váza (egy időben talán Gessner-szobor) volt látható. Az épületben könyvtár és képtár szolgálta a kellemes időtöltést, felül teraszról lehetett élvezni a tó és a hattyúk látványát. A házat hangsúlyos, tört vonalú tetőzet fedte. Ebben a parkrészen megbújt egy kis állatkert is, melynek legjelentősebb építménye a medveház volt.

A csákvári park fennállásának első két évtizedét áttekintve megállapítható, hogy ebben az időszakban a park átmeneti formát testesített meg. Térstruktúráját alapvetően a geometrikus formációk határozták meg, anélkül azonban, hogy azok – a barokk kertművészet hagyományát követve – a park egész területére kiterjedő, logikusan összefüggő rendszert alkottak volna. Felépítését az elkülönülő részek egymás mellett élése jellemezte. Ugyanakkor alárendelt szerepben, de jelen voltak a parkban tájképi elemek is. A kisebb egységek karaktere eltért egymástól, ám annyiban hasonlítottak, hogy valamilyen formában mindegyik a változatosságra, esetenként a rokokó játékoságra törekedett. Ebben fontos, sőt kulcsszerep jutott a különféle kerti építményeknek. A park nem a magány és a szemlélődés szigete, hanem a társadalmi élet színtere volt, ahol a kertművészet, az építészet és a színművészet színes egységbe forrott.

A csákvári parkból számos *vue*, nyiladék vezette ki a tekintetet a környező vidékre. Rivetti képei ezt is jól illusztrálják. A kert alkotói nyilvánvalóan tudatosan töre-

kedtek a tágabb környezet tájképi, sőt épített elemeinek – templom, tanya, falusi házak – vizuális bekapcsolására, megértve festői kvalitásukat. A park megnyitása a külvilág felé megintcsak továbblépést jelentett a barokk kertek zárt világához képest, újfajta természetszemléletet és esztétikai gondolkodásmódot tükrözve, ami a kertművészet következő, Csákváron is hamarosan megvalósuló fázisát vetíti előre.

A park tehát a most tárgyalt korszakban nem a tiszta angolkertészeti stílust képviselte. Típusában a Franciaországban kifejlődött, átmeneti jellegű *jardin anglo-chinois*-hoz sorolható,[101] amit mi szentimentális kertnek nevezünk. Voltak ugyan közép-európai arisztokraták, akik személyesen ismerték Anglia fontosabb parkjait,[102] azonban tapasztalataik a régiókban még nem vehették fel a versenyt a francia kultúra hagyományosan domináns hatásával.

Csákváron a kerti építményeket a nagyfokú változatosság jellemezte, mind földrajzi-etnikai, mind történelmi asszociációikat és formáikat tekintve. Azonban mindez meglehetősen naiv módon jelentkezett, a gótikus formákat mutató, egyiptominak nevezett ház esetében pedig nyilvánvaló tévedéssel. A kerti épületek alkotóinak és használóinak hozzáállása ugyanis alapvetően ahistorikus volt; számukra nem a történelmi pontosság, a formai hitelesség, hanem az építmény által ébresztett hangulat és életérzés volt a fontos. C. C. L. Hirschfeld, a korszak Közép-Európájának e területen legjelentősebb szaktekintélye – *Theorie der Gartenkunst* (Lipscse, 1779–85)



32. Feketefenyő csoport a parkban (Fotó Sisa József, 1997)

című munkáját Bécsben és Magyarországon mint a legmértvadbóbb forrást forgatták [103] – meghatározta, mely hangulatnak milyen épület felel meg.[104] Kellemes hangulatot kelt pl. a „kéjlak” („Lusthaus”) a kunyhó, melankolikusat a gótikus rom, a grotta és a remetelak, ünnepeleyeset az antik templom.

Más szempontból tekintve, a csákvári park kerti pavilonjai az európai építészet egyes általános vonulataiba illeszthetők. A kínai, a török, az egyiptomi és az indián (valójában amerikai) épületek az évszázadokon át kedvelt egzotikus tendenciát képviselték.[105] A viszonylag nagyszámú gótizáló építmény, mint a gótikus (Diána-) kapu, a Szentháromság-émlék vagy az egyiptomi ház a magyarországi korai gótizálás figyelemre méltó csoportját alkották.[106] Egyes házak, a különféle parasztkunyhók, a remetelak, de végeredményben az indián ház is – és látványukban a parkból megpillantható vidéki épületek – a primitív kunyhó toposzát testesítették meg.[107] A történeti és az egzotikus építészet felé forduló érdeklődés nagy hatású alapmunkáját, Johann Bernhard Fischer von Erlach *Entwurf einer historischen Architektur* című opuszát éppen Bécsben adták ki 1721-ben, de ekkor volt már magyar könyv is a témáról, Molnár Jánosnak *A régi jeles Épületekről Kilentz könyvei* (Nagyszombat 1760). A csákvári kerti épületek sokféle stílusukkal mintegy a világ teljességét reprezentálták térben és időben. Mint ilyenek, a francia orientáltságú *jardin anglo-chinois*-ra jellemző „világábrázolást”-t [108] valósították meg.

A parkbéli épületek további sajátossága, hogy személyre szólóak. Szinte mindegyiket valamelyik családtag tiszteletére emelték, elsősorban a férj vagy a feleség a másik számára. Ha úgy tetszik, a szentimentális kertekben szokásos *Freundschaftsdenkmal*nak valamilyen egyéni, megszemélyesített variánsait hozták létre, a házastársi szeretet megsokszorozott emlékműveit.

A csákvári park, alkotóinak személye révén ezer szállal kapcsolódik Bécshez. A magyar arisztokraták – köztük az Esterházyak – bécsi kötődése nem igényel külön kifejtést. Francia születése ellenére meggyökeresedett bécsi volt Canevale is. Stautenrauss Ferenc angol-kertész bécsi kapcsolatára, talán eredetére utal, hogy halála után özvegye a császárvárosba (haza?) költözött. De még a magvakat is Bécsből kellett beszereznie az erdésznek, amikor a park fejlesztésére került sor. Természetes, hogy a csákvári park stílusában is a Bécs környéki, francia irányultságú szentimentális parkokhoz hasonlított,[109] sőt nem túlzás azt mondani, hogy közvetlenül a bécsi kultúra kisugárzásának a terméke volt. A kortárs Magyarországon is több hasonló parkról tudunk. A tatáiról már többször esett szó ebben az összefüggésben.[110] Az újabb kutatások párhuzamot találtak a hasonló stílusú körmendi Batthyány-kastély parkjával és a martonvásári Brunszvik-kastély parkjával is.[111] És lehetetlen nem megemlékezni a földrajzilag a Dunántúltól – és Bécsből – távol eső Szepes megyei, hotkóci Csáky-parkról, melynek építményei szinte ugyanazt a széles stílári és formai skálát mutatták, mint a csákváriak.[112]

A klasszikus tájképi park

Az 1800-as év fordulópont a csákvári park történetében. Loth Henrik eltávozásával új kertész lépett szolgálatba. Az előző évben hunyt el az uradalom vízmérnöke, Böhm Ferenc. Ami azonban a legfontosabb, gróf Esterházy János 1800. február 24-én távozott az élők sorából; helyébe fia és örököse, gróf Esterházy Miklós lépett, aki új lendülettel, modern elképzelésekkel fogott hozzá a park megújításához. Megjegyzendő, hogy az új tulajdonos előbbrevalónak érezte a park, mint a kastély megújítását; az utóbbi érdemi átépítésére csak másfél évtizeddel később került sor, éspedig egy nagy földrengés pusztításai után. Ez a tény egyértelműen jelzi a park kiemelt fontosságát az arisztokráta megbízó értékrendjében.

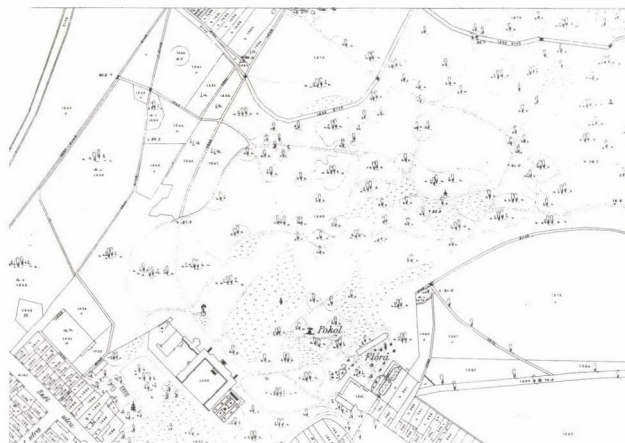
Esterházy Miklós a régi helyén új angolkertet terveztetett. A feladattal Zart Ferdinándot, gróf Esterházy Kázmér lajtakáti kertészét bízta meg. Egyelőre sem Zartól, sem a lajtakáti kastélyparkról nem rendelkezünk közelebbi ismeretekkel; fel kell tételeznünk, hogy Zart jó szakembernek számított, a ma Burgenlandban található Lajtakáta (Gattendorf) parkját Fényes Elek a 19. század közepén különösen nagy elismeréssel említi.[113] Zart kiválasztásában természetesen szerepet játszott az Esterházy Kázmér és Esterházy János között fennálló rokon kapcsolat is.

Zart terve nyomán 1801. október 2-én született meg a park átalakítására vonatkozó rendelkezés.[114] Ez a következő pontokat tartalmazta: A jóváhagyott tervrajzból egy példányt a mérnök magához vesz; ez lesz a továbbiakban a kertész számára is a „vezérfonal”. A kivitelezés nem egy év alatt történik meg, hanem több részletben. A mérnök évenként nagyobb léptékű tervrajzot készít az aktuálisan beültetendő és kialakítandó területről, ezeket cövekekkel ki is jelöli. A kertésznek minden esztendőben

2000 forint áll rendelkezésére a napszámosok kifizetésére. Az első évi munka a parkot körbefogó árok kiásása és falazása a település felőli oldalon a keresztútig; onnan egészen a vad-búvóhely árkáig csak a szarvasmarha behatolását megakadályozó védőtöltés („Schutzwehr”) szolgál. A vad-búvóhelyen a kijelölt részeken a rossz földet elszállítják, és helyette jó földet hoznak. Az előbbit az itt található tó feltöltésére lehet felhasználni, de úgy, hogy három-három és fél láb vastagságban ide is jó, növények ültetésére alkalmas föld kerüljön. Az Angolkertben a bokrok, melyek addig nyírva voltak, az új kertrészek beültetésére lesznek felhasználhatók. A különféle növényfajták telepítésénél a kertésznek a lombok árnyalata („Schattirung des Laubes”) és az ültetési módszer tekintetében szigorúan gróf Esterházy Kázmér kertészének – számunkra sajnos ismeretlen – írásos útmutatása alapján kell eljárnia.

A távoli Lajtakátán működő kertész tervének helyszíni adaptálása azonban – akárcsak jó húsz évvel korábban Canevale tervrajza esetében – nem ment zökkenőmentesen. Amikor 1801. október 15-én Senft András mérnök megpróbálta kitűzni az első cövekeket és kijelölni a próbavonalakat, észlelte, hogy Zart terve „a természettől erősen eltér”. [115] Épp ezért a tervezett új angolkert körvonalait, valamint a park belső részeit újból felmérte, s a különbséget arányosan figyelembe véve egy másik tervrajzot készített. Mindenesetre a helybeli kertész a cövekek mentén az árok próbaásását elvégeztette. [116]

Zart december 17-én kelt levelében válaszképpen előadta, hogy ő azt a felmérést használta, melyet Senft készített és amelyet Csákváron neki bemutatott. [117] Négyzethálót vezetett a bemutatott tervre és lemásolta az összes meg nem változtatandó tárgyakat. Ezután kiment a kertbe, hogy felvegye a kijelölt pontoktól, vagyis az épületektől, a grottától, a tótól, a keresztvonalaktól kiindulva a már elültetett csoportokat és egyedi fákat, anélkül, hogy megvizsgálta volna, mennyit tévedett a mérnök. Bár később rájött, hogy itt-ott valami hibádzik, nem tudta a már előrehaladott állapotban lévő tervét kidobni, idő és egészség híján. Kifejtette, nem hitte volna, hogy egy mérnök ilyen hiányos munkát végezzen. Mindamellett néhány öles eltérés miatt nem lehet elvetni egy alaptervet („Haupt-Plan”). Ilyen hibákat a kisebb csoportok kialakításakor – melyek több, vagy éppen kevesebb helyet igényelnek – ki lehet javítani, bár ezt egy

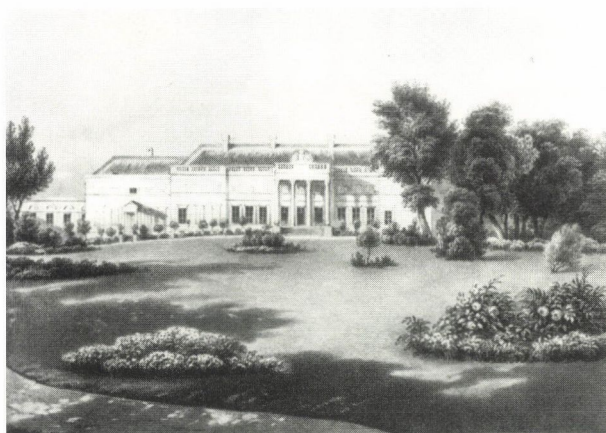


34. A park belső részének helyszínrajza. Kataszteri térkép, 1884 (Országos Széchényi Könyvtár, Térképtár)

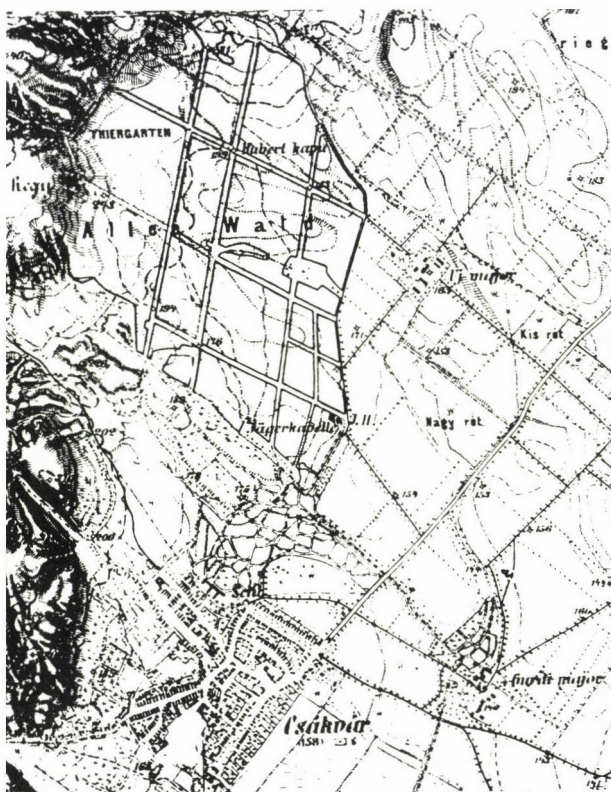
mérnöktől aligha lehet elvárni. A gróf mindenesetre megnyugodhat, az általa megtartásra kijelölt létesítmények meg fognak maradni. Zart a helybeli kertészt is megrója; szerinte valójában ő keltette a zavart. Több jóakarát és szorgalom lenne tőle elvárható; úgy látja azonban, okos szavának nem volt nála fogantatja. Zart mindamellett Senft tervrajzán jelölte meg – és ez a mérnök igazát látszik alátámasztani –, hová kéne a különböző fajtákat ültetni. Ezek részben a parkból, részben a helybeli erdőkből megszerezhetők. [118] De összeállított egy listát külföldi növényekből is, melyeket nagy mennyiségben be lehet szerezni, s melyekből kisebb csoportok kialakíthatók. [119]

Fennmaradt a park 1801 decemberéből datált, de szignálatlan terve, amely a versón található felirat szerint az angolkertet teljesen az új elképzelés szerint ábrázolja („Exhibens hortum Anglica[n]um totaliter ad novissima norma”, 29. kép). [120] A szerkesztővonalakat is tartalmazó tervlap feltehetőleg a Zart-féle koncepció helyszínhez igazított változata. A terv a régi Angolkertet, a Csillag-sétányt és az egykori vad-búvóhelyet magában foglaló és egységesítő parkot irányoz elő. Megszűnik a terület több része osztottsága – a tervlap a régi Angolkert falát és árkat már csak mint eltávolítandó műtárgyakat tünteti fel –, helyette egyetlen nagyvonalú és tágas park jön létre. A terv ezenkívül továbbra is számol a kastély középpontjából induló három tengellyel, de ezek már nem valóságos sétányok vagy fasorok, hanem csak *vue*-k, nyiladékok, melyeken keresztül a park egy-egy pontját – az emlékművet, illetve a továbbra is fennmaradó konyhakertnél a gótikus kaput – lehet megpillantani. Egyébként a park területének egészét szabálytalanul kanyargó utak és esetlegesen elosztott növénycsoportok rendszere határozza meg. A régi, aprólékos részletekben gazdag szentimentális kert helyett a természet mintegy egészének idealizált képét nyújtó klasszikus tájképi park jön létre. A park régi objektumai közül a terv nem ábrázolja már a megszüntetésre ítélt medencét és kaszkádot, viszont az egykori Angolkert hátsó kis tavát átformálja és megnagyobbítja, s ezáltal az új park középtengelyben fekvő, méltó és hangsúlyos elemévé teszi. A régi kert kis festői építményei külön nincsenek feltüntetve. Ha esetleg számoltak is fenntartásukkal, a tájképi parkban jelentőségük lecsökken.

1801. december 22-én költségvetést állítottak össze az 1801–1802-ben esedékes kerti munkákhoz szükséges ki-

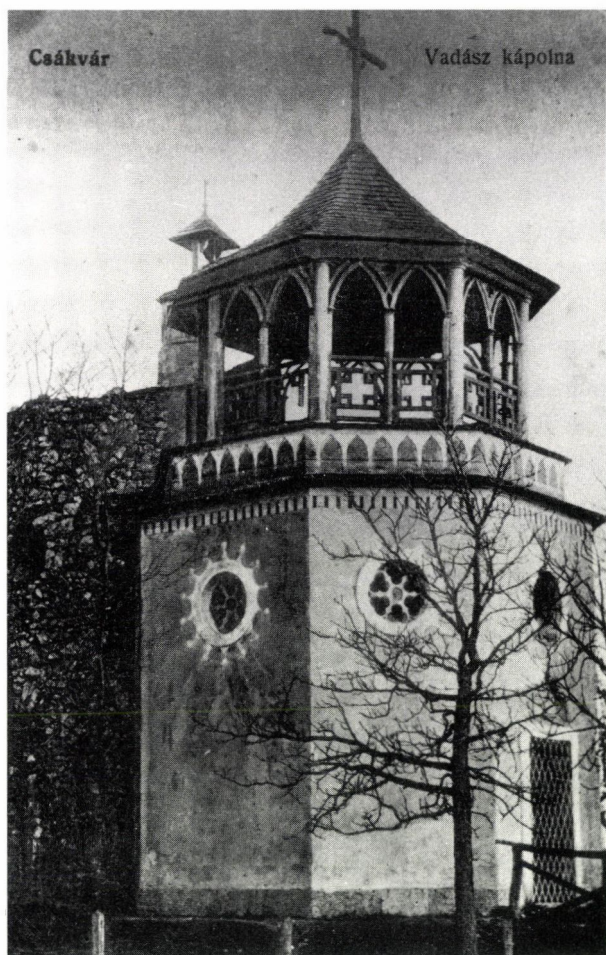


33. E. Weixelgärtner: A pleasure ground (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok: T.2565)

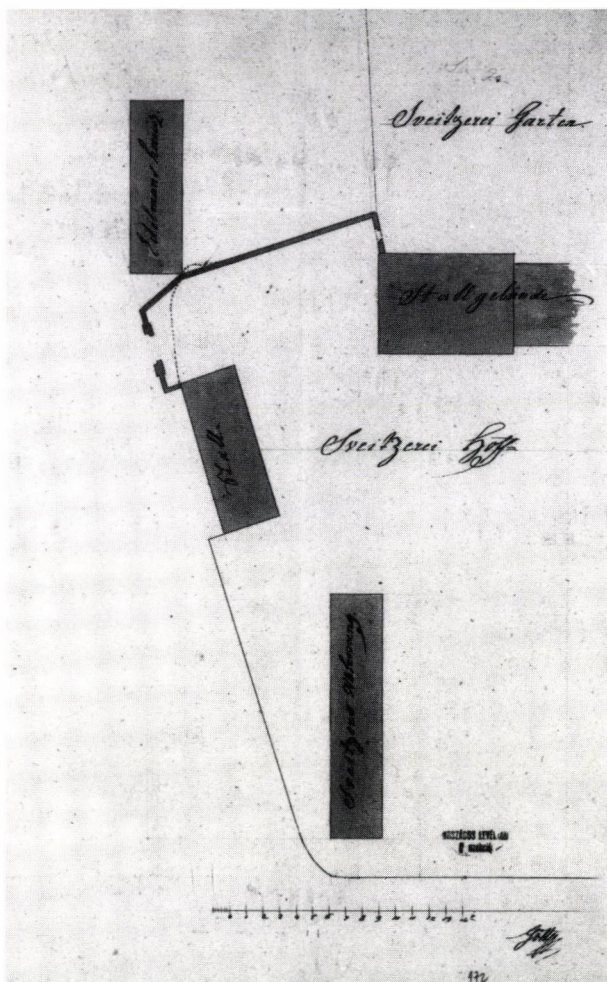


adásokról.[121] Az irat első lépésként a régi Angolkert falazott árkanak bontását és jó termőfölddel való feltöltését írta elő. Ezzel kapcsolatban a kertkaput és az árkon átvezető hidat is le kell bontani. Az új, megnagyobbodott parkot is árok fogja körbevenni, amely hat láb mély, felül 11, alul öt láb széles. Azonban míg a régi árok hagyományos módon mindkét oldalán falazott volt, az új ároknak csak a belső oldalát falazzák (a fal alapjától számolva nyolc láb magas, alul két láb hat hüvelyk, felül egy láb vastag), a másik oldala ferdén lesz lemetszve. Ez már az angliai parkokból ismerős ún. *ha-ha* vagy magyarosan aha, a park és környezete vizuális folyamatosságát meg nem szakító, de a nem kívánatos látogatásokat és a legelésző állatokat a parktól távoltartó árok, egy technikájában és szellemében modern megoldás. A mély aha a parknak csak a kastélyhoz közel eső részét kíséri. A távolabbi részét 385 öl hosszan, egészen az egykori vad-búvóhely külső sarkáig kisebb (három öl mély, alul két, felül öt láb széles) árok keríti. Az egykori vad-búvóhely két kavicsos részét, összesen 2735 négyzetögl nagyságban, négy láb mélységben kiássák, és helyére termőföldet hordanak. A kavicsos földet a tó betemetésére és az utak burkolására lehet használni. A munkálatokhoz robotosok, továbbá uradalmi ökrökkel vontatott szekerek lesznek szükségesek, míg a költségek tetemes summát, 5088 forintot és 11 2/3 krajcárt tesznek ki.

Schwartz Tamásról 1803 után nincs hírünk. A park kialakítását, a különböző építmények létesítését mint rangidős kertész, Kuster János irányította. 1811-ben fő-kertésznek nevezték ki – Esterházy Miklós személyesen rendelte el, hogy „a Tisztek közül senki a’ kerti dispositiókba ne avatkozzon” –, és megengedték, hogy új konyhakertészt vegyen maga mellé havi 40 forintos fizetéssel.[126] A konyhakertész 1812-től legalább 1827-ig Haefner József. Maga Kuster a kertészeknek kiutalt természetbeni járandóságok listáján még 1827-ben is megtalálható. Ismerjük a csákvári kertészet néhány további alkalmazottját. Az imént említett jegyzékben 1814 és 1816 között Tamm Antal virágkertészt („Blumen Gärtner”) is nyilvántartják.[127] 1842-ben pedig Vizák György és Vachter János virágkertészek szerepelnek a fizetési jegyzékben.[128] A virágkertész új beosztás volt Csákváron, 1814 előtt ilyenről nincs tudomásunk. Megjelenése újfajta kertészeti érdeklődést – a virágok megbecsülését – és további specializálódást tükröz. Az 1842-es nyilvántartásban a két virágkertészen kívül szám szerint felsorolják az összes kerti „szolgát”; eszerint az angolkertben tizenkilenc, a konyhakertben nyolc, a svejcerejben két személy volt alkalmazásban.[129] A csákvári kertészet az országban a jelentősebbek közé számított. Mint ilyen, tanulóhely is volt máshonnan érkező, majd tudásukat megint-



37. Az egykori török építmény mint vadászkápolna
(Képeslap, a szerző tulajdona)



38. A svejcerei helyszínrajza, 1821 (P 187. I. B. No. 6, fol. 172.)

csak másutt kamatoztató kertésztanoncok számára. (Az uradalmak ekkor a kertészeti iskolák szerepét is betöltötték.) Példa erre Czullik Ágost morvaországi születésű későbbi kertigazgató esete, aki 1867-ben Csákváron segédeskedett.[130]

A park fejlesztéséhez folyamatosan szállítottak magokat és facsemetéket. Valamikor 1800 után lista készült a nagy mennyiségben beszerezendő magokról, valamint a Füssről, Gyöngyösről, Bajáról, Devecserről és az uradalmi erdőségekből szállítandó facsemetékről.[131] Magokat vásároltak az egyik Duna-szigetről és Komárom környékéről, és beszereztek facsemetéket a gesztési, a tatai és a pápai Esterházy-uradalomból.[132] Egy más alkalommal leírást állítottak össze a madárberkenye (akkori magyar nevén „büdös kökény”), a tamarindfa, a fürtös bodza és az orosz juharfa (rég magyar nevén „fekete gyűrű”) tulajdonságairól, majd jegyzéket készítettek az ezekből, valamint egyéb fákból és bokrokból elültetendő példányokról, megjegyezve, hogy a Csallóközből és a tatai-gesztési erdőkből ezek beszerezhetők, bár nem elégséges számban.[133]

Akárcsak az előző század végén, a 19. század elején a park növényzetét továbbra is az őshonos fajták – tölgyek, kőrisek, juharok – határozták meg. Közöttük kisebb számban, de azért mégis meghúzódtak olyan különle-



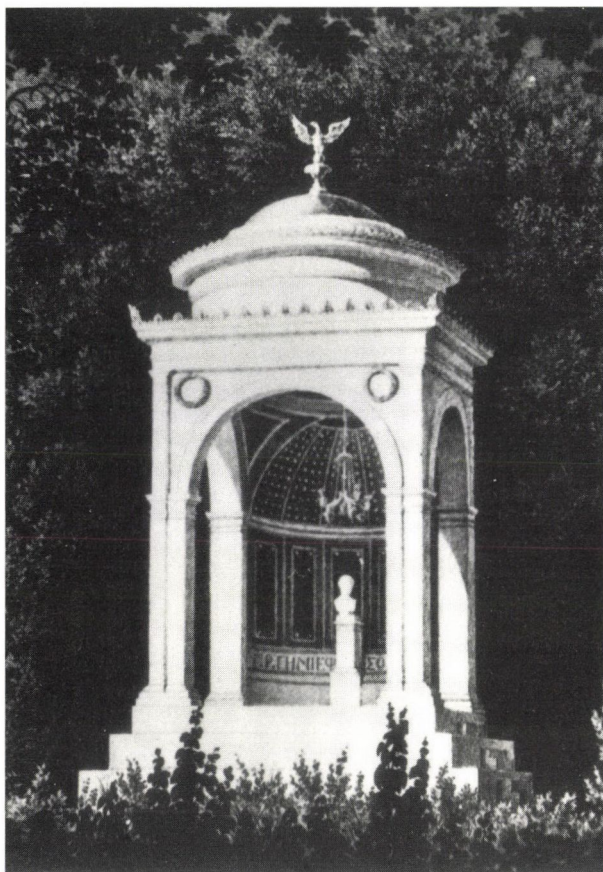
39. A svejcerej egyik épülete (Fotó Szilágyi Edit, 1994)

gességnek számító növények, mint a virginiai boróka, az oregoni hamis ciprus vagy a feketefenyő. Az utóbbiakat kisebb csoportokban telepítették (32. kép); néhány kidőlt példány évgyűrűjéből megállapítható, hogy azokat például 1818-ban, illetve 1838-ban ültették.[134] Botanikai szempontból a csákvári park és kertészete ebben az időben is számottevő lehetett az országban. 1826-ban

Brunszvik Ferenc ide fordult, hogy martonvásári parkjához bálványfákat szerezzen be, majd évtizedekkel később is kerültek növények Martonvásárra Csákvárról.[135] Az egyes uradalmak közt egyébként folyamatosan történt a növények cseréje és átadása. A botanikus Haberle Károly 1830-ban összeállította Magyarország legfontosabb parkjainak jegyzékét. Felsorolásában József nádor alcsúti, budai és margitszigeti parkjai, valamint az Esterházy hercegek kismartoni kastélykertje után 5. és 6. helyen Esterházy Miklós csákvári, illetve tatai parkja szerepelt.[136]

A csákvári park fokozatosan elnyerte azt az egységes, tájképi jelleget, melyet alkotói a századelőn elképzelték. Kanyargó útjai, facsoportjai kitöltötték a kastélytól ívesen kiszélesedő teljes területet. A kastélyépület kerti homlokzata előtt árnyas fákkal és kerek ágyásokkal gazdagított *pleasure ground* jött létre, egy viszonylag intim tér a kastély lakói számára (33–34. kép). A parkhoz észak felől a továbbra is négyzethálós rendszerű Alléerdő csatlakozott; a tájképi szellemű átformálás ezt a területet nem érintette (35. kép).

A park építményeinek sorsa változatosan alakult. A 18. században emelt kerti díszépítményekről viszonylag kevés a híradás. Egy részüket fenntartották, mások lassan romlásnak indultak, vagy éppen elbontás lett a sorsuk. Az ideiglenes jellegű építmények nyilván elsőként tűntek el, a kőépületekben a 19. század elején Csákvárt ismételten sújtó földrengések tehettek kárt.



40. Építmény a parkban (Viszló Levente gyűjtése)



41. A lőportorony (Fotó Sisa József, 1997)

A műbarlang egyike volt a mindvégig fennmaradt építményeknek, sőt a 19. század első éveiben fröcskölő szerkezetet („Wasser-Kunst”) is szereltek bele (36. kép). Később a Pokol nevet kapta, ami közkedveltségére utal.

A török építmény egyik ablak-spalettáját 1808-ban javították.[137] Az épület neve és rendeltetése azonban a század folyamán megváltozott: vadászkápolna lett belőle. Első ilyen néven történő említése 1860 körülről datálódik, amikor a tetőzetével foglalkoznak.[138] De nemcsak egzotikus neve lett más, hanem külseje is átalakult. Alsó ablakait befalzták, sátorzerű felső részét csúcsíves, cseréptetejű faépítményre cserélték, talán éppen az említett 1860 körüli építkezés alkalmával. Eltűntek a török és szabadkőműves szimbólumok, az épület csúcsára kereszt, lépcsőházára kis harangtorony került (37. kép).[139]

Fennmaradt az immár Diána-kapunak nevezett gótikus csarnok a konyhakert végénél, és a szintén középkori kövekből összeállított emlékmű. A Diána-templomot – mint korábban szó volt róla – 1819-ben még ornamentális festéssel díszítik.[140] Utóbb nincs róla híradás.

Az Anna-faluban 1806. július 26-án még negyvenötven katonatiszt ünnepelte az Anna-napot, majd este zenét hallgattak a grotta előtt.[141] A mesterséges falu épületeinek romlását jelzi, hogy 1808-ban az egykor itt állt szélmalom vasanyagával számolnak el.[142] Az Anna-falu azonban tovább is létezett. 1826-ban megemlékeznek „Mlgos Grófnénak Szöllő Gunyhójáról.”[143] A cigány-házat utoljára 1808-ban javítják.[144] A remetelak javítási munkálatait 1808-ban és 1809-ben regisztrálják.[145] 1830-ban az angolkertben lévő „ugy nevezett sátor” befedésére kell 4000 faszindely.[146]

A parkba kerültek új építmények és bútorok is. 1803-ban a közelebről meg nem jelölt faiskolában egy „telelő meleg ház” készítését határozták el.[147] 1808-ban az új üvegházhoz készítettek előtetőt.[148] A szóban forgó épület az angolkertben állt, és elképzelhető, hogy azonos a parkban ma is megtalálható, Flórának nevezett és mára már átalakított pálmaházzal. 1806-tól „kanapékat” és padokat helyeztek el a parkban.[149] 1808-ban említik először a „Svaiczter kert”-et, mint ami köré palánkkerítést akarnak húzni.[150] A tájképi stílusú parkok festői eleme, ugyanakkor hasznossági létesítménye volt a tejgazdaság, más néven svejcerei, ami Csákváron szinte a kastély tengelyében, de a park másik végén volt található. Egy 1821-es helyszínrajz tanúsága szerint elkerített udvarban több épületből állt, és saját kertje volt (38–39. kép). 1814-ben szó van az újonnan létesített konyhakerről, melynek „teraszfala”-hoz Engel Ferenc építész készített vázlatot és költségvetést.[151] Hogy ez pontosan hol helyezkedhetett el, nem tudjuk.

A parkban állt egy közelebről nem ismert kisebb építmény is, melytől mindössze egy régi fénykép örökölt meg (40. kép). Jellegeben hasonlított a 18. századi parkbeli épületekhez, leginkább az Apolló-templomhoz. A háromlépcsős emelvényen emelkedő apró épület pilléres-köríves kialakítása apszissal és dobon ülő, lapos kupolácskával egészült ki. Belsejében magas lábazonat mellszobor állt, csúcásn madárfigura terjesztette szárnyait.

A park területén kívül – attól délre – található egy másik épület, az ún. lőportorony; bár nincs közvetlen kapcsolata a parkkal, jellege révén a kerti épületek közé sorolható. Kétszintes, földszintjén csúcsíves nyílásokkal áttört, emeletén oromzatokkal lezárt építmény (41. kép). Eredeti rendeltetése vadászhely lehetett. A gótizáló toronyépület keletkezéséről nincs adat. Belsejében a falba karcolva a „Lorenz Reiling [...] 820”, illetve a másik olda-



42. A park belső része (Fotó Sisa József, 1997)

lon az „Ingenieur [?] Bergstöber Victoris erste auf Plu” felirat található, ami esetleg létrejöttére vonatkozik.

Az 1800 után fokozatosan átfőrt és kibővített csákvári park a 18. század végi állapothoz képest jelentős eltérést mutat és a kertművészet újabb fázisát, a klasszikus tájképi stílust testesíti meg. Az aprólékosan tagolt, épületekkel díszített szentimentális parkkal szemben az új parkkialakítást a nagyvonalúság, a tájképi elemek – facsoportok, kanyargó utak, a távolba vezető nyiladékok – dominanciája jellemzi. Ez a fejlemény természetesen követi az európai és a magyar kertművészet általános vonulatát. Az 1800-as évek elejétől a század derekáig Magyarországon nagy számban készülnek tájképi parkok, a 19. század közepén szinte alig lehet olyan kastélytalálkozni, melyet ne vett volna körül ilyen stílusban készült, kisebb vagy nagyobb park, illetve kert.[152] Ha Csákvár e tekintetben időrendileg nem is tartozott a legelsőkhöz – megelőzték például Bernhard Petri parkjai, vagyis Vadród, Ráró és Hédervár –, még így is a korai magyar tájképi stílusú parkok közé számíthatjuk. Egy időben készült viszont a kismartoni kastélyparkkal, melyet hozzávetőleg 1805 és 1820 között formáltak át tájképi stílusban Charles Moreau irányításával.[153] A végső, vagy legalábbis biztosabb értékelés azonban itt is csak sok kutatás nyomán, a magyar kertművészet mainál lényegesen behatóbb ismeretével lesz a jövőben lehetséges.

A csákvári tájképi kastélypark kialakításának általános körülményei és nemzetközi háttere ugyancsak figyelmet érdemel. A 19. század első felében a magyar kerttervezők és kerttulajdonosok európai tájékozódása végső soron a kertművészetben meghatározó jelentőségű Anglia felé irányult, de most sem beszélhetünk sok közvetlen angol–magyar kapcsolatról.[154] Általában továbbra is számolni kell Bécs közvetítő szerepével, ám még inkább az angol kertművészetben jártas németek közreműködésével. Eddigi ismereteink szerint Isidore Canevale és Charles Moreau mellett, illetve után közülük kerültek ki a 18. század végének és a 19. század első felének név szerint ismert, sokat alkotó magyarországi parktervezői, mint Bernhard Petri, Heinrich Nebbien vagy Karl Ritter.[155] (A század második felében részben hasonló lesz a helyzet.) Hamarosan a kortárs angol kertművészet elveit rögzítő, de német szerzőségű könyvet forgattak leginkább a magyar arisztokraták – például gróf Széchenyi István és gróf Károlyi György –, éspedig Hermann Pückler-Muskau *Andeutungen über Landschafts-*

gärtnerer (Stuttgart, 1834) című munkáját.[156] De Károlyi könyvtárában megvolt John Claudius Loudon *An Encyclopaedia of Gardening* (London) című alapvető művének 1835-ös kiadása is, ami az angol forrásmunkák megjelenéséről tanúskodik.[157]

A csákvári parkról a kortársak elismeréssel írtak, sőt Magyarország legszebb parkjai között emlegették. Így emlékezett meg Vályi András 1796-ban mind a kastélyról, mind a még régi formájában pompázó kertről.[158] A kastélyépületet és az immár átalakítás alatt lévő parkot a 19. század első éveiben Kovács Sámuel helybeli református lelkész verslábakba szedett sorokban énekelte meg:

Majd minden héten Csákvári Kotsikra találhat
Ott, kinek erre felé meg lehet, úttya vagyon.
Egy gyönyörű Kastély, mely Pest Palotáival egygyes,
Csákvárnak díszet ad. Északi része felől.
Itt Tavaszon 's Nyáron által, 's még őszzel is olykor
Földes Urunk idejét tölti 's örömmel talál.
Egy szép Anglus Kert, mely most is Szüntelenköl
(S' a' mellynek párját ritka határba leled)
Van kastélyunkhoz leg pompásb módra ragasztva.
A' mellyben szabadon járhat az a' ki akar.
Jár is elég idegen 's szépségét nézi tsudálva,
Én is rég' járom még sem telek vele bé.

Majd megjegyzéseként hozzászeli:

Ha ez a' Kert el készül, ne tsak Eszterházára siessen a'
Kertet látni szerető, hanem el jöhet hozzánk is – Valójában a készület, igen szép jövőndöt képzeletet előre –[159]

1816. május 9-én József nádor, a nagy kertalapító is eljött megtekinteni a csákvári kastélyt és kertjét, s „fő tetszését” nyilvánította.[160] Fényes Elek honismereti munkájában ugyancsak az átlagosnál több teret és elismerést szentelt a szóban forgó parknak.[161] J. V. Haeufler a hatalmas facsoportokat, a virágágyásokat és a vadaskertet emeli ki.[162]

Rómer Flóris 1860-ban megjelent *Bakony* című könyvében viszonylag részletesen foglalkozik a csákvári kerttel.[163] Egyrészt elismeri, hogy Magyarországon alig van vetélytársa, de – és ebben már új szemléletnek,

az érintetlen természet megbecsülésének ad hangot – vélt mesterkéeltségével szemben fenntartásai vannak. Ám a park leginkább mint tudóst, espedig mint régészt és mint botanikust érdekli őt: felkeresi a középkori köveket tartalmazó építményeket, és regisztrálja a különleges növényeket. Megjegyzendő, hogy a vértesszentkereszti kövek Csákvárra hordását egyfajta leletmentésnek tekinti.

A 19. század utolsó és a 20. század első évtizedei nem hoztak érdemi változást a csákvári parkban. A kastély közelében szökőkutat létesítettek (34. kép). Az Alléerdőben két új fakaput állítottak fel. A 19. század második felében, Esterházy Mór idején elkészítették az ún. Kotics-tavat a park északkeleti végében.[164] Nevét a partján álló kunyhóról („cottage”) kaphatta. Egységesen 80–100 cm mély volt, alját téglával burkolták, vizét artézi kút adta. Utóbb a kastélytól északra egy másik tavat létesítettek, az ún. Csibe-tavat. Ez része volt a park kiterjedt és komplikált csatorna-rendszerének, melyhez a kastélyépületet körbefogó angolakna is csatlakozott. A csapadék és a Vértessől lezúduló víz elvezetését szolgálta.

A II. világháború után a csákvári park sorsa rosszra fordult. Területét három részre osztották: az előkert önkormányzati tulajdon; a kastélyban berendezett kórháznak jutott a park belső része, melyet elkerítettek (42. kép); külső része erdőgazdaság lett. A korábban gondosan ápolt park állapota leromlott, növényzete elvadult, amin az utóbbi idők erőfeszítései csak részlegesen és átmenetileg segítettek. A park épületeinek egy része tudatos pusztítás áldozata lett. Hogy a vértesszentkereszti középkori köveket a tatai múzeumba szállíthassák, a Diána-kaput és a – népiesen Mária-oszlopnak vagy török hagyatéknek nevezett – emlékművet szétszedték, illetve megcsonkították. Így tűntek el a modern muzeológia nevében, több mint másfél évszázados fennállás után a magyar kertművészet és építészet sajátos és értékes emlékei, melyek létét még Rómer Flóris sem kifogásolta. Ehhez képest egyszerű és szokásos vandalizmus volt a Gurdi-major mellett álló Gessner-ház 1951-es lebontása. Azonban az idők változnak: 1997-ben megkezdődött a Gessner-ház újjáépítése. Remélhetőleg az akció jelzésértékű, és a romlás tendenciájának megfordulását, a csákvári park fényesebb jövőjét vetíti előre.[165]

Sisa József

RÖVIDÍTÉSEK

Hajós 1989 = Géza Hajós: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien. Wien-Köln 1989

Hornýák 1992 = Hornýák Mária: A Brunszvik család martonvásári angolkertjének története a források tükrében. Művészettörténeti Értesítő XLI. 1992, 87–99.

Komárik 1978 = Komárik Dénes: A korai gótizálás Magyarországon. In: Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig (szerk.): Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 209–230.

Marosi 1932 = M. A. [Marosi Arnold]: A csákvári Eszterházy-kert emlékművei. Székesfehérvári Szemle II. 1932, 45–46.

Örsi 1989 = Örsi Károly: A csákvári Eszterházy-kastély kertépítészetének története. Műemlékvédelem XXXII. 1989, 293–308.

Révihelyi 1957 = Dr. Révihelyi Elemér: A vértesszentkereszti templom újszerű megjelenése Árpád-kori építésze[ünk]ben. In: Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem tudományos

ülésszakának előadásai 1955. november 11–12. Budapest 1957, 449–450.

Sisa 1997 = Sisa József: A csákvári Eszterházy-kastély. Művészettörténeti Értesítő XLVI. 1997 (1–2.), 1–43.

Valamennyi levéltári jelzet a Magyar Országos Levéltárban őrzött iratokra, tervekre és térképekre vonatkozik. Feloldásuk a következő:

P 187. Az Eszterházy család csákvári levéltára. Birtokigazgatósági iratok

I. Központi igazgatás iratai

A. A tatai prefektusi hivatal iratai
No. 39. Acta hortis respicientia

B. Szentiványi Antal működésével kapcsolatos iratok
No. 6. A csákvári kastély

E. Prefektusi és számvevősegi iratok

1. Jegyzőkönyvek, levélmásolati könyvek:

81. k. Prothocollum ordinarium Gesztes

87. k. Prothocollum ordinarium Gesztes

111. k. Protocollum officii exact. 1779

112. k. Protocollum officii exact. 1787

113. k. Protocollum officii exact. 1788

114. k. Protocollum officii exact. 1795

115. k. Protocollum officii exact. 1800

116. k. Protocollum officii exact. 1803

II. Egyéb uradalmi hivatalok iratai

F. Építkezési ügyek

P 189. Az Esterházy család csákvári levéltára. Számadások

II. Számadáskönyvek

45. k. Csákvár – Rationes aedilis

70. k. Csákvár – Kasten, Keller und Bauamt

122. k. Csákvár – Kasten Keller und Bauamt

142. k. Csákvár... – Kasten- und Keller-Amt

P 197. Az Esterházy család tatai levéltára. Familiaria
Fasc. 48. E. János és felesége vagyonával kapcs.

P 198. Az Esterházy család tatai levéltára. Dominium Tata
Fasc. 75. Bezerédy Mihály régens leveleskönyve 1781–1784

P 210. Az Esterházy család tatai levéltára. Birtokigazgatással
kapcsolatos iratok

I. Központi igazgatóság

a.) Központi igazgatás (levelezőkönyvek)

b.) Prefektusi levelezőkönyvek

XII. Birtoképítkezés

S 69. Az Esterházy család tatai levéltárának térképei

S 98. Az Esterházy család csákvári levéltárának térképei

T 32. Az Esterházy család tatai levéltárának tervei

JEGYZETEK

1 Marosi 1932; P. Kovács: Beitrag zur Geschichte des Esterházy-Parks von Csákvár im 18. Jahrhundert, in: Alba Regia – Annales Musei Stephani Regis X. Székesfehérvár 1969, 170–172, XVI–XXIV; Dr. Zádor Anna: Az angolkert Magyarországon. Építés-Építészettudomány V. 1973, 33–35; Hrenkó Pál: A csákvári angolkert, kastély és színház korabeli alaprajzai. Műemlékvédelem XXVIII. 1984, 7–11; Örsi Károly: A csákvári kastélypark. Kertészet és Szőlészet, 1988. dec. 22. 2, 8; Örsi 1989. – A park megismeréséhez és a tanulmány megírásához nyújtott segítséget köszönettel tartozom Galavics Géának, Hajós Géának, Kovács Tibornak, Örsi Károlynak és Viszló Leventének.

2 Ebben az összefüggésben érdemes megjegyezni, hogy a magyar kertművészet történetének mai napig alapműveként számolt Rapaics Raymund: Magyar kertek. Budapest é. n. [1940] a csákvári parkot meg sem említi.

3 Sisa 1997

4 S 69. No. 3., „Joh. Georg Ehrenberg Ing” 1779. június 19.; S 69. No. 22., „Joh. Ehrenberg Jurat-Geometer” 1779. június 18. (S 69. No. 3. piszkozata)

5 P 189. II. 70. k., p. 46. Szövegét lásd az I. függelékben.

6 Canevaleri lásd Saur Allgemeines Künstlerlexikon megjelenés előtt álló kötetében (Leipzig 1997) a vonatkozó címszót Bibó Istvántól. A betekintésért a szerzőnek tartozom köszönettel.

7 Hajós 1989, 30, 78, 90. stb., továbbá Hajós Géza szíves tájékoztatása.

8 Petr Fidler: Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Exzerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau, I. Teil. Ars XXVIII. 1995, 89. Ezen adat ismeretért Nováky Ágnesnek tartozom köszönettel.

9 P 198. Fasc. 75, fol. 114–115. Neve itt is némi elírással szerepel: „Architect Carneval”.

10 Életrajzi Lexikon, I. Főszerk.: Kenyeres Ágnes. (Harmadik, változatlan kiadás.) Budapest 1981, 257. – Böhm halálának időpontja eddig ismeretlen volt, azt a jelen tanulmányhoz végzett kutatás derítette ki (P 187. I. E. 1. 1795. 114. k., p. 437.).

11 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), pp. 90–91.

12 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), pp. 400–402.

13 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 71.

14 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), pp. 60–61; P 189. II. 45. k., 1785. 3. negyedév, fol. 10.

15 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 135–136.

16 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 146.

17 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), pp. 247–248. Az első legényt Sügő Mihálynak hívták.

18 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), pp. 167, 333.

19 P 187. I. E. 1795 (114. k.), p. 167.

20 P 187. I. E. 1. 1800 (115. k.), p. 58.

21 Sisa 1997, 6, 24. Rivettiről többet uo.

22 Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Képzőművészeti gyűjtemény. A képeket először közzölte Kovács 1. jegyzetben i. m. – Az ábrázolt épületek 1782 és 1797 között keletkeztek, ami arra utal, hogy Rivetti legalább 1797-ig lejárt Csákvárra.

23 Lásd a 4. jegyzetet.

24 P 189. II. 45. k., 1782, fol. 5, 1783. 2. negyedév, fol. 4, 1786. 2. negyedév, fol. 2.

25 P 187. I. A. No. 39, fol. 50–52; P 187. I. E. 1795 (114. k.), p. 26; P 189. II. 70. k., p. 13, 119, 175. Az építőmester – talán tervező – Gött Antal volt. A terv alapján kiszámított költségek soknak találtatván, Vathner kasztnárnak meghagyták, hogy „az úgy nevezett Stern Allee felé építendő árkot ... maga projectuma szerint 135 forintokkal fel állíttassa”.

26 S 69. No. 1. „Frantz Böhm Ingenieur” . A tervlap nem datált, és mivel az 1794-ben elkészült grottát is ábrázolja, nem egykorú a vízrendszer kialakításával.

27 P 189. II. 45. k., 1781, fol. 3, 13, 22. – A medence építéséhez 46 000, a gép építéséhez 20 000 falazótéglát használtak fel. A kút fedélszékét Barilosky János ácspllér készítette.

28 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 441; P 189. II. 70. k., p. 83. 1794-ben Stautenrauss kertész panaszkodik a vezetői elkorhadására, és új lefektetését javasolja, bár csak 24 ölnyi új cső áll rendelkezésre.

29 P 189. II. 45. k., 1782. fol. 5.

30 P 189. II. 45. k., 1783. 2. negyedév, fol. 3, 4; P 189. II. 70. k., p. 285. – A vízfolyás szivárgása a következő években is problémát okozott, amit a téglaburkolat tömítésével, majd oroszlányi kővel történő burkolással akartak megoldani. (P 187. I. E. 1. 1778. 113. k., pp. 46, 103, 104, 115, 147.)

31 P 189. II. 45. k., 1783. 2. negyedév, fol. 6. A kivitelező Wanyek ácsmester volt.

32 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 426.

33 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 103.

34 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 165.

35 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 451.

36 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), p. 81.

37 P 189. II. 45. k., 1781, fol. 22, 1784, fol. 3.

38 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), p. 348.

39 P 189. II. 45. k., 1786. 3. negyedév, fol. 4.

40 P 197. Fasc. 48, fol. 115–132. Leltár 1800-ból. A parkra vonatkozó rész teljes szövegét lásd a III. függelékben.

41 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), p. 430; P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 222–223; P 189. II. 122. k., 1806. fol. 14.

- 42 P 189. II. 70. k., p. 36. Költségei 410 forintot tettek ki.
- 43 P 189. II. 70. k., p. 175.
- 44 P 189. II. 70. k., pp. 42–46. A kert leltára 1794-ből. Szövegét lásd az I. függelékben.
- 45 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 273.
- 46 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 346.
- 47 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 451.
- 48 S 69. No. 2. „Frantz Stautenrauss” 1788. január 10. Esterházy megjegyzése szerint ki kellett kérni a tervvel kapcsolatban (a más forrásból egyébként ismeretlen) Hoeckl kertész véleményét is, valamint hozzátette, hogy a tervet nem egy év alatt, hanem fokozatosan kell megvalósítani.
- 49 József Sisa: Der Städtische Aupark in Preßburg. (Kézirat megjelenés előtt.)
- 50 P 189. II. 70. k., pp. 64, 72. – A korlátot Fischer Ignác asztalosmester készítette közelebbről nem ismert terv („Riß”) szerint, 155 forintért, a kifestés Fornheim Jakab vállalta 40 forintért.
- 51 P 189. II. 70. k., p. 72. Elkészítése 134 forint 36 krajcárba, kifestése – melyet Fornheim Jakab végzett – 60 forintba került.
- 52 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), pp. 418, 426; P 189. II. 70. k., pp. 207–208. A Az épülethez 270 forint 25 krajcár értékben használtak fel fát, 184 forint 26 krajcár értékben vasanyagot. Furcsa és nehezen megmagyarázható, hogy téglá és kőanyag a kimutásban nem szerepel.
- 53 P 197. Fasc. 48, fol. 115–132. Leltár 1800-ból. A parkra vonatkozó rész teljes szövegét lásd a III. függelékben.
- 54 Komárik 1978, 237–238.
- 55 József Sisa: Landscape Gardening in Hungary and Its English Connections. Acta Historiae Artium XXXV. 1990–1992, 197.
- 56 Ludwig Abafi: Geschichte der Freimauerei in Oesterreich-Ungarn IV. Budapest 1893, 199–228.
- 57 P 197. Fasc. 48, fol. 115–132. Leltár 1800-ból. Lásd a III. függelék.
- 58 P 187. I. B. No. 6, fol. 318.
- 59 P 189. II. 70. k., p. 111.
- 60 P 189. II. 45. k., p. 4, 13. A tő elkészítése 99 000 egyezményes értékű forintba került.
- 61 P 187. I. E. 1. 1787 (112. k.), p. 447.
- 62 P 189. II. 45. k., 1. negyedév, fol. 3.
- 63 P 210. I. a. 1746–1810, p. 353. – Ezt és a többi vonatkozó szövegrészt először közli Rév helyi 1957.
- 64 P 210. I. a. 1746–1810, fol. 348.
- 65 Az emlékművön a következő szöveggel táblát helyeztek el: „Hoc monumentum / ex vetustis structurae gothicae rudibus / M. Annae Comitibus Palfiis / Marito optimo / Joanni Bapt. Comiti Eszterházy / dicavit 1796 / VIII Calendis Julii.” Közli Marosi 1932, 45. Kissé eltérő szöveggel közli Römer Flóris: Bakony. Temészetráji és régészeti vázlat. Győr 1860, 54. Lásd a VI. függelék. – Römer munkája jelzi, hogy ezek a középkori kövek korán felébresztették a kutatók kíváncsiságát. A csákvári középkori kövekről lásd még Éber László: Magyarország árpád kori művészete. Műbarát II. 1922, 122; Gerevich Tibor: Magyarország román kori emlékei. Budapest 1938, 13, 69, CXXX, CXXXII, CXXXVIII. sz. tábla; Csányi Károly–Dr. Lux Géza: A vértesszentkereszti egykori bencés apátsági templomrom. Technika XXI. 1940, 300–303. Fényképek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtárában: 265, 295–298, 299, 304–307, 309–315, 8399–8404, 8441–84.112. sz. negatívok, valamint pozitívok „Csákvár” címszó alatt.
- 66 P 189. II. 45., 1781. fol. 3; P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 337. A megleház építéséhez 30 000 falazótéglát használtak fel.
- 67 P 189. II. 70. k., pp. 42–46. Leltár 1794-ből. Szövegét lásd az I. függelékben.
- 68 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), pp. 147, 222, 441, 445.
- 69 P 189. II. 70. k. p. 94. Szövegét lásd a II. függelékben.
- 70 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 147.
- 71 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 147; P 189. II. 70. k., pp. 42–46. Leltár 1794-ből, szövegét lásd az I. függelékben.
- 72 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 362; P 189. II. 70. k., pp. 272–273. Az építéshez szükséges volt hat öl közönséges és 3000 db falazótégla; az épület költségeit a vasárccsal együtt 442 forint 51 krajcárban jelölte meg.
- 73 P 210. I. a. 1746–1810, fol. 410; Rév helyi 1957
- 74 P 210. I. a. 1746–1810, p. 419.
- 75 A gótikus kapun kívül Weixelgärtner a csákvári park két további részletét is megörökítette (ezekről később lesz szó), és egy kis albumban kiadta: Nevezetes tájképek magyarországi romok és kastélyokról természet után [!] rajzolta és kiadja Weixelgärtner E. Ansichten ungarischer Ruinen und Schlösser. Nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von E. Weixelgärtner. Wien, Wieden é. n. [1862]. Egy példány az Országos Széchényi Könyvtárban.
- 76 A kapu és köveinek részletes leírását lásd Marosi 1932. Ugyanitt a kapu két feliratos táblájának szövege. A konyhakert felé: „Hinc ad Floram Dianam Pomonamque accessus quam triumphus navis Dearum sequere”; az erdő felé: „Comes Jannes Esterházy de Galantha hoc / nuptiarum dilecti filii sui / Comitiss Nicolai Esterházy de Galantha / cum marchione Francisca Roisin / Kalendis Junii / Anno CICIDCCXCIX celebratum posuit”.
- 77 Rév helyi 1957, 450, az építés dátuma itt 1796; Rados Jenő: Tata. Budapest 1964, 172–177, 1801-es építési dátummal.
- 78 Komárik 1978, 239–240.
- 79 P 189. II. 45. k., 1881, fol. 4, 1782, fol. 3. A ház elkészítése 22 000 egyezményes értékű forintba került.
- 80 P 189. II. 45. k., 1783. 2. negyedév fol. 2, 4, 3–4. negyedév, fol. 8, 11. Építéséhez 9000 falazótéglát és 50 mérő meszet használtak fel. A kőművespallér Schober Florián, az ács Wanyek volt. – P 189. II. 70. k., pp. 42–46. A vonatkozó szövegrészt lásd az I. függelékben.
- 81 P 187. I. E. 1. 1779 (111. k.), p. 466.
- 82 P 189. II. 70. k., pp. 55–57.
- 83 P 189. II. 70. k., p. 110. Mérete 6 x 3 öl, költsége 75 forint.
- 84 P 197. Fasc. 48. A teljes szövegrészt lásd a III. függelékben.
- 85 Sisa 1997, 6, 27.
- 86 P 187. I. E. 1795 (114. k.), p. 272.
- 87 P 189. II. 45. k., 1783. 2. negyedév, fol. 2, 4, 3–4. negyedév, fol. 2, 8. Építéséhez 42 000 falazótéglát használtak, az ácsmester Wanyek. – Berendezéséről lásd P 197. Fasc. 48. A vonatkozó szövegrészt lásd a III. függelékben.
- 88 P 189. II. 70. k., p. 112.
- 89 Örsi 1989, 305. A szerző az ábrázolást egy csákvári lakostól szerezte, és az oszlopok (áthelyezett) maradványait is azonosította.
- 90 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), pp. 441, 445.
- 91 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), pp. 222–223.
- 92 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), pp. 378–379.
- 93 P 187. I. E. 1. 1788 (113. k.), p. 378.
- 94 P 187. I. E. 1. 1799 (111. k.), p. 346.
- 95 P 187. I. E. 1. 1795 (114. k.), p. 217.
- 96 Örsi 1989, 307.
- 97 Hornyák 1992, 90.
- 98 Örsi 1989, 306.
- 99 Hajós 1989, 69, 103. stb.
- 100 Koppány Tibor: A körmendi kastélypark építéstörténete. Vasi Szemle XXXIII. 1974, 380–383.
- 101 A korabeli franciaországi kertekről lásd Dora Wiebenson: The Picturesque Garden in France. Princeton 1978.
- 102 Ilyen volt Ausztriában gróf Karl von Zinzendorf, aki 1768-ban, és Magyarországon gróf Széchényi Ferenc, aki 1787-ben látogatott angliai parkokat. (Hajós 1989, 63; József Sisa: Count Ferenc Széchényi's Visit to English Parks and Gardens. Garden History XXII. 1994, 64–71.)
- 103 Hajós 1989, 64; Csatai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek (1925). Budapest 1983, 35.
- 104 A kérdéshez lásd Wolfgang Schepers: Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland, in: Michael Brix–Monika Steinhäuser (Hrsg.): 'Geschichte allein ist zeitgemäss'. Historismus in Deutschland. Lahn–Gießen 1978, 73–92. Hirschfeldhez általában Linda Parshall: C. C. L. Hirschfeld's Concept of the Garden in the German Enlightenment. Journal of Garden History XIII. 1993, 123–171.
- 105 Az egzotikus stílusokhoz és kerti épületekhez lásd Stefan Koppelkamm: Exotische Architekturen im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1987.

- 106 A kérdésről lásd Komárik 1978.
- 107 A primitív kunyhóhoz lásd *Joseph Rykwert: On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History.* (2. kiadás) Cambridge (Mass.)–London, 1981.
- 108 *Wiebenson* 101. jegyzetben i. m. 96: „World-image”.
- 109 A bécs környéki parkokról lásd *Hajós* 1989.
- 110 *Károlyi Örsi: Graf Esterházy's Landschaftsgarten in Tata. Garten und Landschaft* 1984. 7. sz. 44–48.
- 111 *Koppány* 100. jegyzetben i. m. 382–383; *Hornýák* 1992, 89.
- 112 *Zádor Anna: Egy angolkert Magyarországon 1800 körül. In: Utó: Az építészeti és múltja. Válogatott tanulmányok.* Budapest 1988, 249–258. (Először angolul a *New Hungarian Quarterly* 1985-ös évfolyamában.)
- 113 „Szép urasági kastély, pompás angol kerttel együtt, mellyet egész hosszában a Lajta szőke habjai nedvesítenek, s mellynek természeti szépségét a mesteri művészkéz a nagy ritkaságu honi és külföldi csemeték és növények még sokkal többre emelik. Az angol kerthez tartoznak a gyümölcsös kert, több üveg- és növényházak.” (*Fényes Elek: Magyarország geographiai szótára*, II. Pest 1851, 38.) A falu magyar neve abban az időben Gáta volt.
- 114 P 187. I. E. 1. 1800. (115. k.), pp. 252–253.
- 115 P 187. I. A. No. 39, fol. 48–49.
- 116 P 187. I. A. No. 39, fol. 29–30.
- 117 P 187. I. A. No. 39, fol. 46–47.
- 118 Uo. „a. Silber Papel, b. Eichen, c. Linden, d. Bergahorn, e. Eschen, f. Acatien, g. Wasserwalben, h. Rothbuchen, i. Atlaß Beer, h. Weiß buchen, l. Flexen, m. Mandel, n. Wilde Kastanien, o. Aschitzen [?], p. Bireken [?], q. Rusten, r. Haselnuß, s. Kreutzbeer, t. Terech, n. Colnten, v. Glasber- Pirzelmüssel, x. Weistorn, y. Bernken Bäume, z. Weinschadel, gemeine Mehlbeer”.
- 119 Uo. „N^o 1. Bignonia Catalpe, 2. Amorpha frutiosa, 3. Hibiscus Siriacus, 4. Robinia Caracana, 5. Hipophaea [?] Khamnoides, 6. Nuß, 7. Reeschen, 8. Rütter, 9. Philadelphus Coronarius, 10. Syrinca Vulgaris, 11. Viburnum opulus Roseum, 12. Prunus Mahaleb, 13. Mespeln, 14. Ptelea Trifoliata, 15. Rhuo Tiphinium, 16. Robinia Hispita, 17. Rosen, 18. Sparcium pinceum, 19. Spiraea obulifolia, 20. Sirinca Persica, 21. Conicera Capifolia, 22. Conicera Sempervixeno, 23. Zwerg Mandel, 24. Crataecus aria, 25. Elacangus angustifolia, 26. Rother Huller, 27. Vogl Beer, 28. Robinia inermis, 29. Zwerg Weichsl, 30. Citipus sessilifolino”.
- 120 S 69. No. 108.
- 121 P 187. I. A. No. 39, fol. 50–52.
- 122 P 187. I. A. No. 39, fol. 31–33; P 210. XII. 1767–1810, fol. 307–309.
- 123 P 189. II. 122. k., 1806. fol. 14, 1809. 2. negyedév, fol. 9.
- 124 P 187. I. A. No. 39, fol. 21, 30.
- 125 P 187. I. E. 1. 1803. (116. k.), pp. 81–82.
- 126 P 187. I. E. 1. 1810–1811. (87. k.), pp. 184–185.
- 127 P 189. II. 142. k. fol. 114–115. Itt és a további fóliókon nyilvántartják a kertészlegényeket is.
- 128 P 187. I. A. No. 39., fol. 87. – 1844-ben Vizák tesz jelentést az ez év június 20-i vihar okozta károkról. (P 187. I. A. No. 39., fol. 91–92.)
- 129 P 187. I. A. No. 39., fol. 87. Az angolkert őre id. Altman János.
- 130 Kertészeti Lapok XX. 1905, 114–115.
- 131 P 187. I. A. No. 39, fol. 9. Szövegét lásd a IV. függelékben.
- 132 P 187. I. A. No. 39, fol. 10–12. Szövegét lásd a V. függelékben.
- 133 P 187. I. A. No. 39, fol. 13.
- A beszerzendő fák jegyzéke:
„Werden verlangt Elixen oder wie Sie auch genannt Trauben-Kirschen Weiße Erlen und Vogelbeer Bäumenchen und zwar vom Faulbaum der oben beschriben ist 200 Stück Rhamnus frangula oder Cycibus Tamarinthen 100 Stück Tamarix germanicus Bergholler 400 Stück Sambucus racemotus Schwartz Riegel oder russische Ahorn 1000 acer tataricum Plexen 400 Prunus Padas Weiße Erlen 200 Bittala incana
- Vogelbeer Bäumenchen 600 Sorbus attcubaria.”
- Csákváron nagy gyümölcsfa-iskola is volt. (Uo. fol. 85.)
- 134 *Örsi* 1989, 307.
- 135 *Hornýák* 1992, 93, 94.
- 136 C. C. *Haberle: Succinta rei herbariae hungaricae et transilvanicae historia.* Buda 1830, 52.
- 137 P 189. II. 122. k., 1808. 2. negyedév, fol. 14.
- 138 P 187. II. F. 1859–1891. (179. cs.) p. 28.
- 139 Az épület átalakított formáját több képeslap megőrizte. A tanulmányban közölt képeslap Galavics Géza ajándéka. – Bár a török építmény és a vadászkapolna közötti folyamatosság egyértelmű, a helye kérdéseket vet fel. Az építményt a Csillag-sétány épületeinek elhelyezését rögzítő terv és a Rivetti-festmények – tehát egymástól független képi források – egybehangzóan a Csillag-sétányba teszik, azonban a jelenlegi viszonyok szerint ma az Allé-erdő szélére esik. Sajnos egyelőre csak spekuláció tárgya lehet, nem történt-e mégis tévedés az említett ábrázolásokban, mennyiben rögzítettek ezek megvalósult vagy csak tervezett állapotot, illetve esetleg nem helyezték-e át az eredetileg talán tisztán fából készült török építményt (erre nézve lásd az 52. jegyzetet) az Allé-erdőbe és építették újra kőből.
- 140 P 187. I. B. No. 6, 1819. fol. 318.
- 141 P 187. I. A. No. 39, fol. 36–37.
- 142 P 189. II. 122. k., 1808. 3. negyedév.
- 143 P 210. XII. 1811–1880 (183. cs.), fol. 78.
- 144 P 189. II. 122. k., 1808. 2. negyedév fol. 11.
- 145 P 189. II. 122. k., 1808. 2. negyedév, p. 8, 1809. 3. negyedév, fol. 8.
- 146 P 210. XII. 1811–1880 (183. cs.), fol. 6.
- 147 P 187. I. E. 1. 1803 (116. k.), p. 77.
- 148 P 189. II. 122. k., 1808. 1. negyedév, fol. 13. Az előtetőt Molnár lakatos készítette.
- 149 P 189. II. 122. k., 1806. 2. negyedév, fol. 14, 1807. 2. negyedév, fol. 14. stb. Ezeket Walz és Pausch asztalos készítette, illetve javította.
- 150 P 187. I. E. 1. 1808 (81. k.), p. 96.
- 151 P 187. I. A. No. 39, fol. 55.
- 152 *Zádor* 1. jegyzetben i. m. 3–53.
- 153 *Valkó Arisztid: Moreau a kismartoni díszkert rendezéséről. A Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Évkönyve CVIII.* Budapest 1956, 101–106; *Géza Hajós: Der Schloßpark von Eisenstadt: Bemerkungen zur kunsthistorischen Bedeutung und zu denkmalpflegerischen Problemen. Die Gartenkunst* II. 1990, 99–106.
- 154 *Sisa* 55. jegyzetben i. m. 193–206.
- 155 Hármójuk közül Ritterről tudjuk még a legkevesebbet. 1832-ben került Magyarországra mint gróf Széchenyi Lajos kertészeti igazgatója. Hamarosan több arisztokrata is megbízta parkja tervezésével vagy átalakításával. Ő tervezte át tájképi stílusban a pozsonyi Városi Díszligetet is. (*Dr. Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* XXVI. Wien 1874, 185–187.)
- 156 *Sisa József: „Bárki mit mond is, az Architectura törvényi csupa önkényen alapulnak”. Széchenyi István építészeti érdeklődése. Művészettörténeti Értesítő* XLI. 1992, 47. – P 416. 1. cs. No. 90. Néhai Károlyi György ur által alapított Hitbizomány leltára 1877. (E forrás ismeretét Ridovics Annának köszönhetem.)
- 157 Lásd az előző jegyzetet.
- 158 *Vályi András: Magyar országnak leírása* I. Buda 1796, 365. „Csákvár [...] Ura Gróf Eszterházy Uraság, a' kinek díszes kastélyával, és ritka szépségű angliai ízléssel épült kertjével ékeskedik [...]”
- 159 *Kováts Sámuel: Csákvárnak rövid rajza. (Részlet) In: Kováts Sámuel: Levelek 's más versek.* Pest 1805, 62–63.
- 160 *Hazai 's Külföldi Tudósítások* 1816. I. félelsztendő, 321.
- 161 *Fényes Elek: Magyar országnak 's a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statistikai és geographiai tekintetben, I. (Második, javított kiadás) Pest 1841, 77. „Csákvár [...] Nagy díszére szolgál e' városnak az uraság kastélya, egy pompás nagy kiterjedésű angolkerttel, mely minthogy a' vadaskert is össze van vele kötötte, méltán a' legszebb magyar kertekhez számítható.”*
- 162 J. V. *Haeufler: Buda-Pest, historisch-topographische Skizzen von Ofen und Pest und deren Umgebungen.* Pest 1854, 77–78. „Der Gartenfreund wird nicht versäumen, den eine

Stunde von Alcsúth entfernten Markt Csákvár, welcher dem Grafen Nikolaus Eszterházy von Galantha gehört, seiner herrlichen Anlage wegen zu besuchen. Bevor man noch den Markt Csákvár erreicht, verdient das Guszter-Thal, ein Obst- und Küchengarten, zur Linken der Straße einen Abstecher, in dem derselbe zugleich angenehme englische Anlagen enthält. Noch anziehender ist der große Schloßgarten mit seinen mächtigen Baumgruppen und lieblichen Blumenparthien, mit einer Schweizerei und den damit in Verbindung stehenden Thiergarten, in welchem man zahlreiche Rudel von Dammhirschen und andere Hochwild und Wildschweine trifft."

I. A kert leltára, 1794
P 189. II. 70. k. pp. 42–46.

Csákvárer Gärtnerey Inuentur

Ein nach Befehl S^r Hochgräfl. Gnaden Herrn Herrn Grafen, durch mich Endesgefertigten dd^o 20^{ten} Hornung 1794 revidiret, und so am Gärtner Franz Stauttenrauß in dessen Obsorg, Verwaltung, und Verantwortung auch ferners überlassen werden, und zwar:

Herrschafft. Kuchl-Garten

Dießer mit einer Ringmauer von gebrennthen Ziegln eingefangener Gemüß-Obst, und Blumen Garten ist auf der Seithen gegen die Castellen mit einer Hauptthür von 2 Flügln versehen, deren Beschläg auß 6 Eisern Kreütz Bändern 6 aufgesetzten Kögln, Französischen Schloß, Schlußhagen, dann einen Französischen, und einen deutschen Schubrügl besteht. Die Thür von Eichen Laaden ist gänztlich verfault, und muß an deren statt eine neue Toppelthür verfertigt werden.

2^{te} Thür neben der Gärtner-Wohnung ist mit 2 Ordinari Bändern 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen versehen.

Lust-Hauß: Welches auf höltzern Saullen stehet mit Laaden angeschallet, mit Schindln eingedeckt, von aussen grün – inwendig aber gemahlet ist, hat 2 Gläserethüren, 2 Fenstern, dann gegen dem Wald eine Vorthür von Laaden, welche alle mit vollkommenen Beschläg verwahret sind. Dann befindet sich in dießen Lusthaus 32 Roßharrene Bölster, und 16 Martracze, welche mit grün gestreiften Canafaß überzogen, samt dennen darzu gehörigen, und mit Gurten bespannten Sitzen.

3^{te} Thür neben den Bienen Haus gegen dem Wald hat 2 Kögln, 2 Bänder, anleg arm samt Klöbl.

Großes Binnen-Hauß: Welches mit Schindln gedeckt, worinnen eine Binen Einsatz, in welche die mit 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen versehen, die Einsatz hat 2 Fenster ohne Glas Flügel, aber 2 Fensterläden, jede mit 2 Bänder, und 2 Kögln beschlagen.

Kleines Binnen-Hauß: Deren Dachung eben mit Schindln gedeckt, hat 1 Thür gegen dem Glasbauß mit 2 Bändern, 2 Kögln, 1 Rigl, samt anlegarb, und Kloben.

4^{te} Thür zwischen Binnen- und Glasbauß mit 2 Bändern, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhag.

Glas-Hauß: Das Dach mit Schindln gedeckt, die Bodenthür hat 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen. Äussere Thür ins Vorhauß hat 2 Flügeln mit 4 Bänder, 4 Kögln, Schloß, Schluß, Schlußhagen, und 2 Handhaben.

In dießem Vorhauß führet eine 2^{te} Thür ins Glasbauß, welche eben falls von 2 Flügeln mit 4 Bänder, 4 Klögeln, Schloß, Schluß, Schlußhagen und 2 Handhaben.

In Glasbauß befindet sich eine gutter Offen von grünen Kachln; Item Ein Fenster gegen dem Treibhauß mit 4 Flügeln, 16 Winghagen, 3 Raiber, und 4 Handknöpfln. Das Glasbauß selbst hat gegen den Mittag Seitehn 22 Fenster von 44 Flügeln, jedes mit 3 Kögln, 4 gebogenen Winghagen, und Riegl, auf graden Scheichagenblech: Zu deren Verwahrung sind 23 theils allte,

163 Römer 65. jegyzetben i. m. Vonatkozó részletét lásd a VI. függelékben.

164 Örsi 1989, 307.

165 A park és építményei helyreállításához a tervek már megvannak. Az OMvH-ÁRMK keretében elkészült az angolkert rekonstrukciós terve (Örsi Károly, 1979), a török építmény helyreállítási kiviteli terve (Káldi Gyula és Örsi Károly, 1979), a kórházkeri rész I. ütem felmérése, a telepítések, a növényselektáció terve (Örsi Károly, 1988), a lőporotorony helyreállítási terve (Örsi Károly, 1996) és a Szentháromság-émlékmű elhelyezési terve (Örsi Károly, 1997).

FÜGGELEK

theils neue Fensterläden, welche mit 12 Eisern hagen daran befestiget werden.

5^{te} Thür in der Ringmauer zwischen den Glasbauß, und Treibhauß hat 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen.

Treib-Hauß: Deren Dachung gleichfalls mit Schindln gedeckt, bestehet in einer Toppelthür ins Vorhauß, welche 4 Bänder, 4 Kögln, 2 Schubrügl, Schloß, Schluß, und Schlußhagen. In dießem Vorhauß sind 2 fenster, jedes mit 2 Flügln, 4 Scheinhagen, und Riegl. Von welchen Eine Toppelthür ins Zwösgen Hauß mit 4 Bänder, 4 Kögln, 2 Schubrigln Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Oberlichten von Glas.

In Zwösgenhaus befündet sich 1 grüner Kachlofen, und ist mit einer höltzern Wand abgetheilte, in welche 6 Fensterflügel jedes mit krummen Winghagen, 1 graden Scheinhagen, dann die Thür mit 2 Kögln, 2 Bänder, 1 Ord: Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Handhaben, die darauf befindliche oberlichten aber vo Glasflügl mit 4 Winghagen, und Einen Reiber verwahret ist. In dießer 2^{te} Abtheilung ist abermahlen ein grüner Kachlofen, 1 Fenster mit 4 Flügln, jedes mit 4 Winghagen, 2 Kögln, 1 Handknopf, und 2 Raiber. Das Treibhauß selbst ist gegen den Mittag Seithen mit 22 Fenster von 44 Flügln versehen, deren jedes Flügl 4 Winghagen, 2 Kögln, 2 solche Flügln aber 1 Riegl haben. Dieße Fenster werden mit 22 alte Fensterlaaden verwahret, zu deren befestigung 12 Eiserner hagen angebracht sind.

In mitten des Gartens befinden sich 2 Keller.

1^{ter} Keller gegen die Feld, oder Remis Seithen hat 1 Aussere Toppelthür mit 4 Bänder, 4 Kögln, 2 Anleg Arben, 2 Klöbl, und 1 Schubrigl. Die innere 2^{te} Toppelthür eben fals 4 Bänder, 4 Kögln, Schloß, Schluß, Schlußhagen, Schubrogl, und Handhab

2^{ter} Keller: gegen dem Bienenhauß ist an der aussere Thür mit 4 Bänder, 4 Kögln, Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Schubrigl versehen. Die Innere 2^{te} Thür eben mit 4 Bänder, 4 Kögln, Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Schubrigl, dann befindet sich allda noch Ein Gattern mit 2 Bänden beschlagen.

In Hauptgang des Gartens befindet sich Ein Gumpfen Brunn, dessen grantz von Ziegeln, die Bedeckung aber von Laaden ist, worunter 2 Steinerne Wasser-Bodungen eingegraben sind. Ausser dießen Ein Brunn neben den Garten, und Ein Solcher eben der Remiss, beyde mit Schwengle, und beschlagenen wasser Aempfen versehen.

Eremitage

Ein Lust Gebäu in hießigen Alléen-Wald, welches auß einem Zimmer, kleinen Kuchl, und Garten, der mit einem Zaun eingefangen, bestehet, und ist die Erste thür in Zaun mit 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, Schlußhagen, Anleg arben, samt Köbl versehen. Die äussere Thür des Gebäudes in Kuchgang hat 1 thür mit 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen. In dießen ganz befindet sich ein Fenster samt Glasflügel, und Laaden mit gehörigen Beschläg. Kuchlthür hat 2 Bänder, 2 Kögln, eine französische Schnallen und Schlußhagen. Das Kuchlfenster samt glasflügl, und Fenster laaden sind mit

gehörigen Beschläg verwahret. Zimerthür von Kuchlgang ins zimmer hat 2 aufgesetzte Bänder, 2 Kögln, Eine französische Schnallen, und Schlußhagen. 4 Zimmerfenster mit glaßflügeln, fensterlaaden, und gehörigen Beschläg.

2^{te} Zimmerthür ins Vorhauß hat 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen. Die thür von Vorhauß in Garten ist, wie obige versehen. Auf dem Vorhauß befindet sich Ein Eiserner vergoldeter Buchstaben P. so wie auf der Dachung des Gebäudes der Buchstaben E.

In der mitte des Garten befindet sich eine Bodung von Eichenen Holtz mit 3 Eisernen Raiffen zum spring wasser. Ausser dem Zaun ist zur leitung des Wassers in obige Bodung ein Wasser Stantter mit 3 Eisernen Raiffen beschlagen, worzu der Eingang mit einer thür verwahret, welche mit 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen versehen ist.

Item befindet sich in dießer Einsiedlerey

12. Gemahlene höltzerne Wegdaferle

1. Messingenes Aufsatzl, samtl 1 Schluß zum Springwasser

In Zimmer

1. Tisch von harten Holtz

7. Stroh Seßln

1. d^o Bettel

1. Roth gesteyffter Kotzen

1. Bolster

1. Höltzerne Stellen.

2. d^o Sand Uhren

1. d^o Häng Uhr.

1. Blechener Leichter

1. Drothener d^o

2. Höltzerne Saltz deßln

1. Kupferne grosse häng Lampen samtl glaß

15. Kupferstüchbilder mit Eichenen Rahmen und gläsern

1. Einsiedler habit von braunen halb Castor mit 1 Leinerem Sack, gürtl, borstock, u. Zöger.

In der Kuchl

1. Kuchl Kestl mit 4 Schubladen

2. Eiserner Feuerhündt

1. d^o gluthschauf

1. d^o feyer zangen

1. Blechene Reibeisen

2. Dreifüßln

1. Pfandl

1. Fleisch gabl

1. Schöpf- und Faum-löfl

1. Doppeltes Kuchlbanckl

1. Wasser Schafl

1. d^o Amperl und 1 Sechsterl

1. Hölzernes Saltzdöfl

1. d^o Schußl

2. Eidene Schußln

9. Hölzerner Deller

1. Schußl Korb

6. Erdene Töpf

3. Hölzerner Ess- und 2 Koch löfln.

Englischer Garten

Dießer mit einer Ringmauer eingefangen Lust-Garten hat auf jeder Seithen eine öffnung, welche jede zwischen zwey mit Vasen gezierten Pfeüllern stehenden Eisernen Gattern verwahret sind. Lincks von der Castellen ist eine Thür mit 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Hagen. Weiter hinab befindet sich das Faßn Hauß, welches mit einen grün angestrichenen Gatterwerck eingefangen ist, und 2 Thüren hat, deren jede mit 2 Taschen Bänder, und einen spör federn versehen ist.

Faßonn-Hauß: Aussern Verschalte Thür mit einer oberlichten von Glaß hat 4 Kögln, 4 Bänder, Schloß, Schluß, 2 Schlußhagen, Schubrigl, und 2 Handbringe. 1 Fenster in Cabinet mit 4 Glaßflügln, 8 Schein- 8 Winglhagen, 2 Reiber, Item 2 Laaden flügln mit 4 Bänder, 4 Kögln, 2 Hagln, 2 Reibern. Von diesen

Cabinet gehet Ein Thür in Faßon außlauff mit 2 Kögln, 2 Bänder Französischer Schnallen, und Rigl, dann 1 Thür in Faßon Behältniß mit 2 Bänder, 2 Kögln Schloß, Schluß, und Schlußhagen. Dießes Faßon Behältniß hat 4 Fenster, jedes mit 2 Glaßflügln, 4 Schein- 4 Winglhagen, 4 Kögln, 2 Reiber, dann 2 Lädenflügeln mit 4 Bänder, 4 Kögln, 4 Anhäng Reiber. Zwey kleine Öffnungen in Faßon-Außlauf, deren Thürln jedes 2 Bänder, 2 Kögln, und 2 Anhänghagln hat. Der Außlauff in zwey abtheillungen hat eine Communications-Thür mit 2 Kögln, 2 Kreutz Bänder, 1 Reiber, 1 Anhänghagl; dann eine außgang Thür mit 1 ord: Kreutz Bandt, 2 Kögln. Schloß, Schluß, und ist übrigens von Latten grün angestrichen, und in der höhe durchauß mit einen garn überspannt.

In Garten befinden sich 4 stehende Brücken, zum außgang aber gegen die Steern Allée 2 Zug-Brücken, alle mit verschiedenen angestrichenen Geländern, und gehörigen Beschläge versehen.

An der Seithen gegen der deütschen Gassen ist in der Ringmauern eine Thür mit 2 Kögln, 2 Bänder. Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Schnallen.

Ausser dießer ist rechts an der Ringmauer die Zeüg-Cammer, welche mit einer Thür, und 4 Fenster mit Eisernen Kreützen, und Fensterlaaden versehen ist, die Thür hat 2 Bänder, 2 Kögln, Schloß, Schluß, und Schlußhagen, ein jeder laaden aber 2 Bänder, 2 Kögln, und 1 Hagl.

Lincks befindet sich das Brun-Hauß, in welchen die Truck Maschin von Pferden gezogen, das wasser auß dem allda befündlichen Brun in das grosse Reservat des Gartens ergiesset, das Brunhauß hat eine Thür mit 2 Kögln, 2 Bänder, Schloß, Schluß, Schlußhagen, und Schnallen. Dann 1 Fenster mit einen Eisern Kreutz Gaitter, und Fensterlaaden mit 2 Bänder, 2 Kögln, und 1 Anhänghagl. Die Dachung ist mit Schindeln eingedeckt.

An Garten Requisites, und Fahrnüssen.

Finden sich in Obsorg, und Verechnung des Gärtners Franz Stauttenrauß

34 Fruchtbeth fenster ohne Beschläg mit 1 Riegl

4 d^o kleine ohne beschläg

14 d^o jedes mit 4 Winglhagen

3 Bodungen, jede mit 3 Eisernen Raiffen

1 Wasser Leith mit 6 d^o

2 Drother 4eckete Sandtgaitter

4 Hölzerner Dung Wagen

2 toppelte Baum leitern

203 Spargl töpf

1 Fischber

6 Blechene Weiß, und grüne gemahlene Blumen trügerln

1200 Allerhandt groß, und klein glaßirt, und ungläßirte Erdene Blumen Geschier

45 Gutte Baum Kübln von Eichen holtz, jeder mit 2 Eisern

Raiffen, 2 d^o Handhaben, und der Boden mit Eisernen Kreütz versehen

14 Eben solche zusammen gefallene, wovon noch ein theill des Eisenwerckes brauchbar ist

1 Messingene Baum Sprützen

1 Gartenschnur von 30 Klafter lang

4 Garten Tisch

NB 12 grün garten Seßln sind gantz zerbrochen, und verfaullt sind cassiret word.

2 Grüne Garten Canape

8 Eichene Leedige Läden

1 Schrauffraiff samtl Schrauffenschlüssln

4 Ammorcken Väßl

6 Hölzernen Deßln zum gedörten Obst

2 Hönig Vasser, jedes mit 6 Eisern Raiffen

2 Krauth Kübln jeder mit 3 d^o die alte sind cassiret

1 Obst Stellasch in Keller. Ein ist verfaullet

2 Hölzerner Erdtragen

2 Schragen zum Baum Stutzen

45 Hölzerner Blumen Trügerln Viereckichte

36 Weiche Laaden, 3 d^o Pfosten

3 Hölzerner Fruhbethlaaden

39 Rohrene d^o deckln

1 Baum Pflogschlegl mit Eisen beschlagen
1 d^o zwickl
1 Baum schaber von Eisen, und 1 grißan
1 Eiserne spritz löfln
1 Baum schlepper
16 Lebende Bienen Stöck S^{er} Hochgräfl. Gnaden Frauen Gräfin
24 d^o d^o S^{er} Hochgräfl. Gnaden
Grafen
68 Lehre Bienen Stöck
2 Guglhauben
14 Faß-Schaufln
26 Stück-Schaufln
10 Weingarts hauen
20 Gang Scheeren, 3 gebogen d^o
2 Hand Saagen
3 Beltz Saagln
26 Blechene gieß Kandln. 4 Kleine d^o
2 Vorhäng Schlößern
6 Spaller Schörne
7 Garten Häüeln
3 Sesln
2 Raiffmesser
1 Hammer
1 Beiß zangen
2 Bohrer
5 Reithauen
9 Krampen
3 Handhackln
16 Scheibtrugen
7 Eiserne Brechstangen
1 Saill zur Maschin von 18 Klaffter lang, samt 1 aufzug Radl mit
Eisen beschlag
2 Seegsen samt Dangel zeug
1 Feill
5 Wasen messer
8 Eiserne Rechen
5 d^o Mißtgabl
1 Saill, und 1 Seßl zum schutzen
2 Eiserne Schrauffen auf wasser Röhren
Zu den kleinen Fisch Passain 1 Messingenes Aufsatzl, und 2
Schüßln zum Springwasser
1 Waag zur Maschin ziegen
1 Schleif-Stein
2 Eiserne Vasenschaufln
1 d^o Mailter Hauen
Item der Erste Cavarnalische Abriß von Englischen
Garten, befindet sich eben in Verwahrung des Gärtners
Stauttenrauß.
Für dem Gesellen 1 Matrazen, 1 Leintuch, 1 feiner Kotzen.

Daß sich nun deme alles, wie in gegenwärtigen Inventario
Specificirter zusammen geschrieben so gestellten befindet, und
durch H. Kastner Franz Wather revidirter nur auch ferners über
lassen, und übergeben worden bezeugt mithin auch dafür gutt
zu stehen, Red und Antworth zu geben habe, allmit mich
Verobligire, und Reversire. So geschehen Marckth Csákvár d
20^{ten} März 1794

Franz Xav. Wathner mp.
Kastner.

Franz Staudenrauß mp.
Gärtner.

II. Az egzotikus növények leltára, 1795
P 189. II. 70. kötet, p. 94, No. 124.

Specification

Aller Indianisch- und Botanisch Gewächsen mit in begriff der
Orangerie, welche sich in Herrschaftl. Kuchlgarten unter der
Obsorg des Gärtners Frantz Staudenrauß befinden, und alls ein
Anhang zu dem Garten Inventario (vide Pag: 42. N^o 59:) dd^o
20^{ten} März 1794 nachzusetzen kommen.

Anananas Folia Sennata	Stück	100
Aloë Affricana Canlesee Foliy Spinosi		3
Aloë Affrica Margar alifera Minor		15
Arbor Jude Silvynasterum		4
Corens Serpens America Flore admirante		6
Corens Trangularis		7
Echinomelocotos Corens Orientalis Major		5
Ficus Indica		5
Aloë Aferea Flore Subviridi Major		15
Fictamus Aeticus		5
Agave Amricana		8
Messenpejantheum		3
Cerus Major vel quadratus		6
Geranium Russa		2
Vinea Rossca		12
Sicta purpurea		4
Revinca hamillus		6
Bassela Alba		5
Revinca Nova		3
Cavandula dentata		5
Tutl Bäume		5
Orendocollum Mer Zwiefel		1
Hypiscus		2
Muskat-Bäum		12
Corallen Baum		7
Porarantschen Baum Süsse		1
d ^o d ^o d ^o Bittere		2
Lemony d ^o Oculiste	78	
d ^o d ^o Unoculiste	5	128
Pomumos d ^o		2
Lorber d ^o		2
Aleander d ^o		11
Cupressen d ^o		6
Hypasicium		1
Passinium		3
Grosse Granium		11
Granium Muskát		20
Collicasion		22
Weisser Jessmin		4
Oliven Bäum Wilde		2
Winther Claspel		9
Gelbes Perpetuell		12
Marum Ferum		15
Pochshörndln		9
Blumis Leonaris		1
Floss passion		6
Kleine Malfa		2
Margarethen od. Granath Bäum		3
Peremitalis		2

Nägln, Jeügl, Roßen, &c, werden ohnehin von Jahr zu Jahr
vermehret, und unterhalten.
Daß sich dieß alles wie in gegenwärtigen Inventario specificirter
zusammen geschrieben dergestaltten richtig befindet ist zur
mehreren Sicherheit in zwey Exemoplarien verabfasset, und von
uns unterschrieben worden, wofür H. Gärtner Staudenrauß
Einer hohen Herrschaft jederzeith Redt und Antworth zu geben
und dafür gutt zu stehen schuldig ist, und hinmit sich auch
obligiret. Csákvár den 8^{ten} April 1795.
Franz Wathner mp. Kastner Frantz Staudenrauß mp. Gärtner

III. A kerti épületek leltára, 1800
P 197. Fasc. 40., fol. 115-132.

Megjegyzés: Az itt közölt dokumentum részlet a kas-
tély teljes leltarából. Az eredeti irat külön rovatban feltüntette az
egyres tételek értékét; én ezeket elhagytam.

Pfasian Haus in Englischen Garten

Gemahlene Bilder von ss. H. Grafen

6. Rohr Sessel weis und grau abgestrichen, dazu 6. Pölster v
weis, und grün Gradl
1. Chanape sammt Pölster

In Egypten Haus

12. Rohr Sessel mit Pölster v Blauen Canafaß
1. Chaise Longue d^o d^o
2. Tisch

In Holländische Bauer Haus

1. Tisch von weichen Holz
28. Illuminirte Kpferstich mit Rahmen

In Anna Dorf in Grossen Gebau

12. Sessel von Harten Holz, Pölster v Gelben Gradl
1. Runde Tisch
1. Retirad Kastl

In der Mühl

4. Lehn Stühl von weichen Holz
1. Tisch von weichen Holz

In Nachbarn Haus

10. Kupferstich mit Rahmen von Eichen Holz
1. Tisch von weichen Holz
[...]

Türkisches Haus

45. Und zwar 30. Pölster von Englisches Leder, und 15. Vorhangl
15. Bänck darauf Pölster
6. Fenster Vorhang von Grün Tafel
1. Drunn Spiegel
1. Leib Stuhl sammt Toppf
2. Seiten Stell
1. Nacht geschie
4. Halb Runde Tisch

In Zelth

2. Eiserne Männer
2. Triumphen mit Ristungen
7. Feld Sessel mit weiß, und Blau gestreiften Halb Atlaß
[...]

Daß die in der Csákvár Herrschafliche Castelle vorfindigen Mobilien, durch uns unterfertigte mit Zuziehung von werckverständigen Handwercks-Leüthen, auf die oben ausgedrückte Summe von Zwölf Tausend Sechzig. Gulden Zwanzig halb denari. geschätzt worden seyn, bescheinigen wir. Csákvár, den 7^{ten} May. 1800.

Anton von Szent-Ivány Prefect

Paul Ledos
Buchhalter

Franz Xav: Matheer
Rentmeister

IV. Jegyzék a beszerzendő magokról és facsetetékéről,
1800 után.

P 187. I. A. No. 39, fol. 9.

Megjegyzés: A magok mennyisége mérőben (Metze)
van megadva.

Samen

- Acazien 4 ½ P.M. ausgezuzt
1 P.M. roth Buchen
Wilde Kastanien
Linden Saamen
Eschen
Schwartz und Berg Ahorn
Waßer Ahn
Zer-Eichen
Weiß Eichen
Haselnüße
roth Türkische Haselnüße
Forchtenstein Kastanie
István der große Wallnuß

Sätzlinge von Bäumen und Gestäuchen

von Füs

- Elexen 495 St
Weiß Erle 150 "
Tamarin 70 "
Rhamnus Frangula 16 " und einige Seltene Pflanzen
Viburnum opulus 400 "

von Gyöngyös

- acex tatarium 400 "
Sambucus Racemosa 150 "
Sorbus aucuparia 150 "

von Baja

- Wilde Kästen 200 "
Himbeer 1000 "
Rosen 3 Buschen
Birn Wilding 150 St
Weichsel 200 "
Platanus 18 "
Cornur alba 30 "

von Devetser

- Wilde Kirschen 200 "
d^o Weichseln 200 "
2. Vortan unbekannte Pflanzen v Istvánd

Aus herrschaflichen Wälder

- Roth Buchen 283
Phamnus Frangula 200
Roth Erlen 150
Birn Weldling 183
Weiß Eichen 185
Agerschützen 26
12 St Crategus aria, Mehlbeer

V. Megveendő magok és beszerzendő fák jegyzéke,
1800 után

P 187. I. A. No. 39, fol. 10–12.

- Weiß Eichen 1 ½ Metzen
Zerr Eichen 1 ½ Metzen
Roth Buchen 1 M
Weiß Buchen 1 M
Haselnuß 2 M
Türkische daß ist Rothe Has. ½ M 1 ganz
Nuß 1 M
Wilde Kastanien 2 M
Gute Kastanien ½ M
Mandeln 1 M
Kirschen ½ M
Weixel ½ M

von Elexen 400 Stück
Wasserholder 400 Stück
Bettula alnus. 400 St
" ineara

Tamarix 100 St
Sambucus racemas 400 St
Ramuus Acibus 200 St
Acer feketegyűrű 1000 St

Nebst diesen habe ich den Oberjäger schon gesagt, daß er die von Roth Buch 200 St und von Weis Eichen auch 200 St schiben soll

VI. A park és építményeinek leírása és kritikája, 1860.

Rómer Flóris: A Bakony, természetrajzi és régészeti vázlat. Győr 1860, 53–61.

Isteni szolgálat után indultam kalauzommal a hírneves csákvári angolkertbe, melyet tavál a csigakeresés végett

Pietro Rivetti, who in 1795–96 was in charge of the furnishing and the stage-sets of the theatre in the country house at Csákvár, depicted several details of the park. Whether he also had a hand in the design of some details of the park or some of the follies is a matter of speculation.

The English garden, an oblong space surrounded partly by a wall, partly by a walled ditch, was located outside the garden facade of the house. According to the original plan it was to be laid out in such a way that its central lawn was separated from the shrubbery along the edges and two diagonal allées pointing to the centre of the house started at the far side of the garden (fig. 1). Soon a basin, a cascade, a serpentine stream and a small pond were laid out in the middle of the garden, for which a well and a horse-driven machine provided the necessary water (fig. 3–4). Eventually not two but three avenues converged at the basin, and directed the glance to eye-catchers in the distance (fig. 7). Close to the basin there were winding paths, and behind them a regular system of trees and shrubs. The English garden included several sculptural and architectural features, such as a globular sun-dial (fig. 5) and a grotto (fig. 6).

The next unit of the park, in the axis of the English garden was the so-called Star allée. Its trapezium-shaped area was divided by eight avenues into a network of diagonals (fig. 9). Parts of it were used as an orchard and a vineyard, but in the 1790s some of the most interesting ornamental structures of the park were formed (fig. 10). They included a Chinese gloriette (fig. 11), a Turkish house (fig. 12), a Military Tent (fig. 13), and a Temple of Diana. These and other buildings of the park represented a wide range of exotic and historical styles, in fact a "world-image" typical of the *jardin anglo-chinois*. Yet the structures themselves were mostly conceived in a naively inaccurate, indeed ahistorical fashion, the sentiment they evoked being more important than the authenticity of their forms.

To the right of the Star allée the so-called pheasantry or game preserve was situated. First a trout-pond was dug and a ranger's house was built here, later it accommodated a shooting gallery and a bowling alley. The most unusual structure of the game preserve, the so-called Monument, was composed of carved stones extracted from the remains of a ruined medieval church at near-by Vértesszentkereszt. The measured drawings from 1795 (fig. 14) represent some of the stone elements in situ selected "by the two Italian painters" (one of them probably Rivetti), which the next year found their way into the monument erected to commemorate the 25th anniversary of Count and Countess Esterházy's marriage (fig. 15).

The walled kitchen garden lay opposite the game preserve at the end of the Star allée (fig. 16). Its conservatories contained pineapples and other exotic plants. In 1799 a Gothic gate was

built at the end of the garden, again in part from medieval stone elements (fig. 17).

To the north of the kitchen garden extended the so-called Allée wood, a grid of large parallelograms composed of straight allées (figs. 18–19). It served partly as a hunting ground but also as a place for meditation and entertainment. Here were the hermit's abode (fig. 20), the artificial "Anna's village" named after the Count's wife, and a Temple of Apollo (figs. 21–22).

Somewhere in the park were erected the pyramid and the Egyptian house (fig. 23), the Indian workshop (in fact a naive imitation of an American log cabin) (fig. 24), and antique columns (fig. 25). Near the country house the monument of the Holy Trinity was put up (fig. 26). Not far from the park proper a mill was turned into "Gessner's house" in honour of the Swiss sentimental poet (fig. 28), with boulders along the shore of the artificial lake (fig. 27).

In 1800 Count János Esterházy died. His son and heir, Count Miklós Esterházy initiated the renewal of the park as soon as 1801. He commissioned Ferdinand Zart, the gardener of his relative, Count Kázmér Esterházy at Lajtakáta (now Gattendorf) to draw up a new plan. The plan, however, did not correspond to the actual conditions of the terrain, therefore it had to be revised by the geometer András Senft (fig. 29). The following years witnessed the transformation of the park, except for the Allée wood, into an English-style landscape park. For this the formerly separate sections were merged into a single unit, and its area was expanded sideways (figs. 30–31). The basin and stream had to go; winding paths and clumps of trees, some of them already exotic (fig. 32), were laid all over the park. The walled ditches disappeared and further away a ha-ha replaced them. In the course of decades some of the garden follies vanished, others were preserved and even found new use, like the Turkish house turned into a hunting chapel (fig. 37). Some new buildings were erected, such as the Swiss dairy (figs. 38–39), a little pavilion (fig. 40) and the so-called Gothic Gunpowder tower outside the park (fig. 41).

Tamás Schwartz served as a gardener during the first period of the remodelling. Later, in 1803, János Kuster took over as English gardener, Schwartz being reduced to the status of a kitchen gardener. In the next decades a new post, that of the flower gardener was created, reflecting a growing fascination with flowers. Soon, round flower beds adorned the pleasure ground in front of the garden facade of the country house (fig. 33). At the end of the 19th century the new "Cottage pond" was constructed at the far side of the park.

After World War II the park was divided into three and soon became overgrown, most buildings falling into decay. New efforts have been made recently to reverse the negative trend, the first results of which are already evident.

KUTATÁS

MÁNYOKI ÁDÁM KÖNYVTÁRA ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI HAGYATÉKA

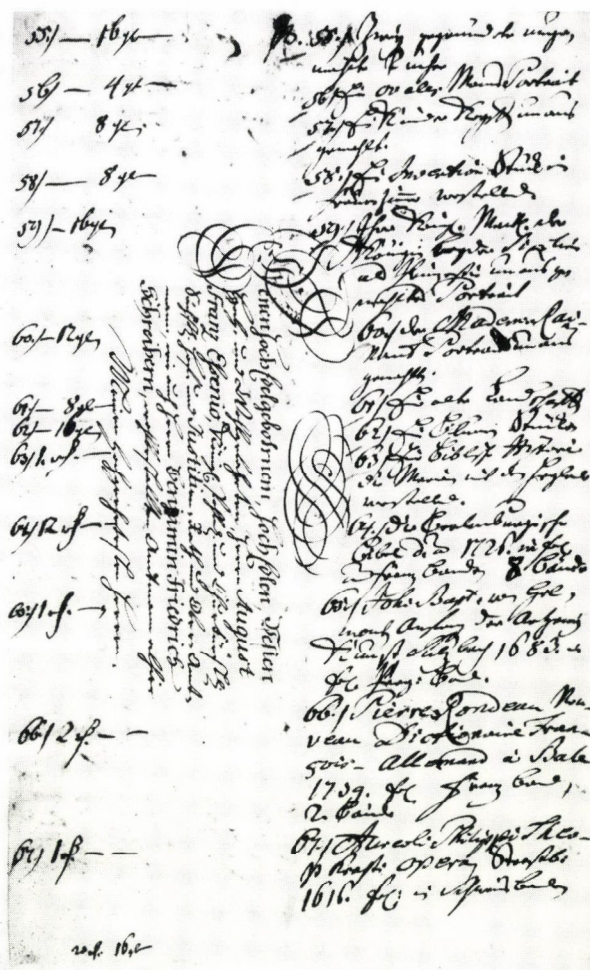
„A könyvtár magamagát védelmezi:
kifürkészhetetlen, mint az igazság, amelynek szállása
csalóka, mint a hazugság, amelynek őrzője.
Szellemi labirintus, meg földi labirintus is.”
(Umberto Eco: A rózsza neve. Ford. Barna Imre)

Mányoki Ádám, 1717-től udvari festő – „erster Portrait Mahler” – Erős Ágost lengyel király és szász választófejedelem, majd később fia, III. Ágost udvarában, elszegényedve, jelentős adósságokat maga után hagyva halt meg Drezdában 1757. augusztus 6-án. Mivel halálakor semmi készpénzzel nem rendelkezett, ügyvédje, Johann Sigismund Zeidler költségén temették el augusztus 8-án, a drezdai Johannis Friedhofban.[1] Hátrahagyott pénzügyei rendezésére teljes hagyatékát árverésre bocsátották, amelyre 1758. június 1–6. között négy alkalommal, valamint (a visszamaradt tárgyakra) augusztus 21-én és 22-én került sor. E célból ingóságairól részletes jegyzék készült, amely az 1842-ig húzódó hagyatékfelszámolási eljárás aktái közt ma a Drezdai Staatsarchivban található.[2]

Az 1757. november 29. és december 9. között felvett, 468 tételt tartalmazó leltár kivételes dokumentum – s nemcsak a művészettörténet számára. Adatainak tanulsága ugyanis messze túlmutat e diszciplína határain. Hátrahagyott saját kezű munkái, metszetgyűjteménye, valamint néhány azonosíthatatlan eredetű festmény mellett a leltár ugyanis számba veszi Mányoki könyvtárát is, amely 237 könyvet, valamint 26 – részben könyv jellegű – kéziratot tartalmazott. A jegyzék az egyéb ingóság felsorolásával ugyanakkor pontos képet ad az akkor már évek óta nyugállományban lévő festő egzisztenciális körülményeiről is.

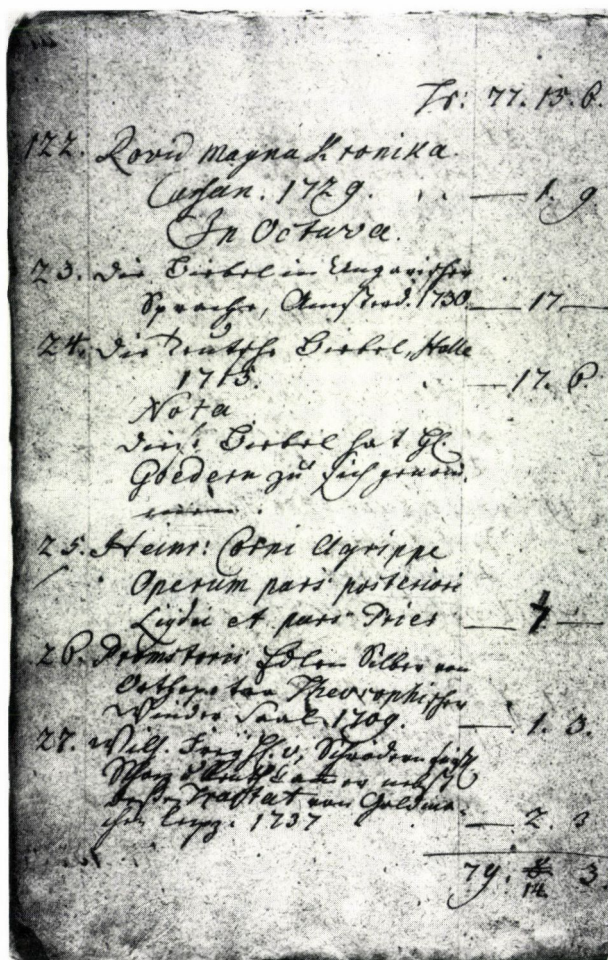
Mányoki személyére magyarországi ismerősei (Ráday Pál, Teleki Ádám, Darvas Pál) tudósítása, s a velük való nem túl gyakori levelezés [3] mellett eddig legfőbb forrásként az az életrajzi leírás szolgált, amelyet Mányoki barátja és műveinek kortárs gyűjtője Christian Ludwig Hagedorn írt, s amely 1755-ben, tehát még a festő életében jelent meg.[4] Az innen származó kétségtelenül hiteles, de igencsak szerény ismereteket a hagyatéki jegyzékben rögzített könyvtár és kézirati anyag jellege nemcsak kiegészíti, de jelentős mértékben módosítja is. Eddig ugyanis nem volt tudomásunk a festő képzőművészeten túlmutató bármiféle érdeklődéséről, s az említett források sem utalnak hasonlóra. Márpedig Mányoki könyvtára, s talán részben tőle származó kéziratainak témaköre komoly jártasságot és kiterjedt érdeklődést feltételez elsősorban az orvostudomány, valamint az orvosi kémia különböző irányzatai, nemkülönben az alkímia s egyéb „mágikus tudományok” területén. A művészi hivatástól szembetűnően független, ugyanakkor összetételét tekintve is meglehetősen egyedülálló könyvgyűjtemény tudománytörténeti megközelítése és értékelése arra hivatott szakemberre vár. Az alábbi vázlatos áttekintésnek és jellemzésnek azonban addig is lehet tanulsága. Teljesen új ismeretekkel Mányoki életének szellemi háttéréről, műveltségének karakteréről talán árnyaltabb véleményt alkothatunk magáról az emberről, s némi betekintésünk lehet hivatásához fűződő kapcsolatába is.

A hagyatéki leltár az első öt tételt kitevő személyes iratok után a festményeket és metszeteket veszi sorra, majd a 64-től 326-ig terjedő tételekben rögzíti a könyveket és a kéziratokat. Minden esetben erősen rövidített, csupán néhány szóból álló címléírást ad, viszont többnyire megnevezi a könyv szerzőjét, s szinte mindenütt megadja a megjelenés helyét és évét is. Ennek alapján a jegyzékben szereplő 237 könyvből 202-t sikerült irodalom – elsősorban gyűjteményi katalógusok, bibliográfiák, lexikonok – alapján azonosítani és az irodalomból idézett kiadás 131 esetben egyezik a hagyatéki leltárban szerep-



1. Az 1757. november 29. és december 9. között felvett hagyatéki leltár részlete – Detail des Nachlassinventars, aufgenommen zwischen dem 29. November und dem 9. Dezember 1757.

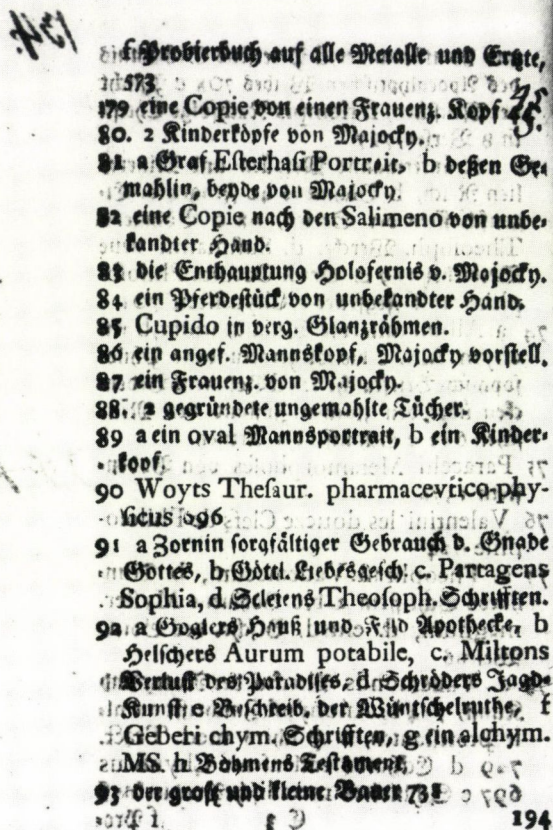
Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 29v



2. A Mányoki-hagyaték árverezéséhez készült leltármásolat részlete – Detail der Kopie des Inventars, die für die Versteigerung des Mányoki-Nachlasses gefertigt wurde
Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 201v

lővel.[5] A leltározók a könyv- és kéziratállományt formátum szerint vették jegyzékbe, kezdve a folio-mérettel (nr. 64–80), majd a leltárbejegyzések szerint folytatva a negyedré (nr. 81–248), nyolcadré (nr. 249–267), és végül a tizenkettedré (nr. 268–308) példányokkal. Mindazonáltal az azonosítható könyvek irodalomban szereplő mérete alapján úgy tűnik, hogy a leltárban megadott formátum nem minden esetben pontos.

Mányoki könyvtárának összetétele igen különböző és első közelítésre egymásnak ugyancsak ellentmondó témakörökkel jellemezhető. Számban talán legjelentősebb a teológiai irodalom, az elmélkedés, imádság, prédikáció, vitairat, valamint az egyházi ének és zsoltár – ezek körébe egyelőre 58 mű sorolható.[6] Ezenfelül egyedül bibliából 5 volt a tulajdonában,[7] közöttük olyan jelentős kiadások, mint Sebastian Castellio fordításának 1573-ban Baselben megjelent folio-példánya, vagy az ugyancsak folio-méretben kiadott nyolckötetes ún. „Berlenburgi Biblia”. Az egymással rokonítható témakörök másik nagyobb csoportját jelentik – egymástól gyakran nem is szétválaszthatóan – az orvosi és gyógyszerészeti művek, az Ars Medica, Medicina – akkori megnevezéssel



3. Lap a Mányoki-hagyaték árverésének nyomtatott katalógusából – Ein Blatt des gedruckten Versteigerungskatalogs des Mányoki-Nachlasses. Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 134v. Catalogus v. ... J. Ch. Crellius Auktion, 1758. Eilfte Abtheilung. Montags den 5. Jun.

Artzney Kunst –, [8] továbbá az ahhoz közelálló kemiát-ria (iatrokemia, azaz orvosi kémia)[9] témakörét érintő-ek, valamint a tisztán kémiai tárgyú munkák.[10] ame-lyekből együttvéve 41 művet lehetett a tulajdonában azonosítani. Művész-hagyatékként már az eddigiekben is legalábbis rendhagyónak mondható könyvtár legkülön-legesebb részéről azok az ugyancsak szép számban jegy-zékbe vett művek adnak számot, amelyeknek tárgya az al-kímia, a kabbala, a „magia naturalis”, illetve egy-egy esetben a fizika és aritmetika – ezt összességében egyelő-re 38 könyvről mondhatjuk el –, [11] vagy az a 4 munka, amelyik a jövőndölés, a varázslás valamelyik fajtájával foglalkozik.[12]

Álljunk meg egy kicsit ezen a ponton, félbehagyva a művek tematikai változatosságának számszerű ismerte-tését. Az utóbbi „tudományokkal” kapcsolatban ugyanis felmerül a gondolat, vajon összefüggésbe hozható-e ez a tekintélyes mennyiségű „természettudományos” iroda-lom bármiféle experimentális tevékenységgel, vagy pra-xissal? A kérdést ugyancsak indokolja, hogy a hagyatéki leltárban feltüntetett 26 kézirat kettő kivételével az utóbb említett témakörök valamelyikébe tartozik – legalábbis

megadott témája alapján. Az orvostudományhoz, gyógyszerészethez és kemiátriához 9 kapcsolódik – közülük több „geschriebenes Buch”-nak mondott talán kiadott mű kéziratos másolata lehetett –, [13] míg másik 4 a leltárban egységesen csak „chymisches Manuscript”-ként szerepel. [14] További 10 kézitről valamiféle címleírás ad tájékoztatást, aminek alapján ezek nagy valószínűséggel az alkímia témakörébe sorolhatók, [15] egy pedig a kabbalával és a „mágikus tudományokkal” foglalkozik. [16] A részben talán Mányokitól származó kéziratok nagy száma és lehatárolt tematikája akár kísérleti tevékenység bizonyítéka is lehetne, azonban a hagyaték egyéb tárgyai ennek lehetőségét nem támasztják alá. A festő egyéb ingóságát felsoroló tételekben – ezek a leltár utolsó negyedét teszik ki – ugyanis nincs említve olyan eszköz, illetve felszerelés, amely bármilyen kísérleti – netán alkímista – tevékenységre utalna.

Nincs szó tehát a korban mégoly divatos aranycsinálásról, de valószínűleg nincs szó a kor szintjén álló tudományos tevékenységről sem. Erre a következtetésre kell jutnunk, ha a 155 nevet tartalmazó szerzői névsor összetételét, illetve a leginkább preferált szerzőket vesszük tekintetbe. [17] A leggyakrabban előforduló nevek ugyanis Paracelsus, valamint követője, a misztikus teozófus Jakob Böhme – a leltárban az elsőtől 5, a másodiktól 6 mű található, utóbbiak az 1682-es amszterdami gyűjteményes kiadásból –, de 3 művel szerepel Cornelius Agrippa von Nettesheim, az ő *De occulta Philosophia*jának két kiadása is megvolt Mányoki könyvtárában, illetve Christoph von Hellwig – két esetben álnévén, Valentin Kreutermannként –, az orvos és mineralógus Johann Friedrich Henkel, a misztikus Johann Georg Gichtel és Friedrich Hiel, valamint az egyházi énekszerző Benjamin Schmolck. 2–2 művel van képviselve a kemiáter Oswald Croll, Gottfried Rothe lipcsei orvos – mindketten egyazon mű két kiadásával –, a lengyel alkímista Michael Sendivogius, továbbá Johann Popp, Johann Joachim Becher, Dethlev Clüver, Christian Demokritus, Elias Beynon, Pierre le Lorrain Abt von Vallemont, illetve Georg Paul Siegvölck. Többségük Paracelsus-követő, orvos, kémikus, fizikus és alkímista, ugyanakkor esetleg hermetikus, illetve misztikus filozófus is – jellemző képviselőjeként kora, a 16–17. század filozófiai és természettudományos gondolkodásának. Azonban Mányoki könyvtárának jegyzékében ott találjuk Albertus Magnus, Basilius Valentinus, a misztikus teológus Sebastian Franck, az alkímista és rózsakeresztes Michael Maier – II. Rudolf udvari orvosa –, a Paracelsus-követő orvos, kemiáter és misztikus filozófus Johann Baptist van Helmont, az alkímista és hermetikus Heinrich Khunrath, vagy Aegidius Gutmanner egy-egy olyan munkáját is, amely – akárcsak a fentebb említett szerzők művei közül nem egy – már akkor is az alkímia, a kabbalisztikus irodalom vagy a hermetikus, illetve misztikus gondolkodás klasszikusának számított. S habár például az orvoslással és gyógyszerészettel foglalkozó kötetek némelyike tényleges praxist folytató orvos műveként akkori értelemben valóban „szakkönyvnek” tekinthető (pl. Gabriele Falloppia, Hadrian von Mynsicht, Karl von Gogler, Andreas Petermann, Giovanni Battista Zapata, Gottfried Rothe, Johann Jacob Woyt vagy Johann Heinrich Helcher munkája), a hagyatéki jegyzék fentebbi témaköröket érintő műveinek java valószínűleg inkább abba a kategóriába tartozik, amely az adott témát egyfajta popularizált természettudományos-filozófiai közelítésben tárgyalja. Már nem a tudományos gondolkodás termékeiként íródtak –

különösen azok, amelyek a 17. század második felében vagy azt követően jelentek meg –, hanem a társadalom szélesebb körében népszerűsödött ezoterikus műveltség utóvirágzása jegyében.

Mányokinak ez a hagyatéki jegyzék alapján jól körvonalazható érdeklődése pontosabban értelmezhető, ha összefüggésbe hozzuk a (jobbára protestáns) teológiai munkák korábban említett tekintélyes mennyiségével, illetve a teozófikus és pánszofikus gondolkodás némely alkotását is magában foglaló szép számú – 29 művet jelentő [18] – misztikus irodalommal, ami ebben az esetben Kempis Tamástól Madame Jeanne-Marie de la Mothe-Guyon koráig a keresztény misztika legkülönbözőbb irányzatait képviselő műveket jelenti. Pontosan ez volt ugyanis a szellemi összetétele és háttere a rózsakeresztes társaságok létrejöttének, valamint 17–18. századi működésének. [19] Lehet, hogy a társaság alapszabályában megfogalmazott filantropikus szándék, a rózsakeresztes testvérek legfőbb „kötelességének” tekintett ingyenes gyógyítás a magyarázata a könyvtár jelentős mennyiségű orvosi, gyógyszerészeti, kémiai tárgyú kötetének és kéziratának is. Hogy Mányoki maga is rózsakeresztes volt-e, valószínűleg sosem tudjuk meg. A gyanút mindenesetre alátámasztja az a négy, ebbe a témába tartozó könyv, illetve kiadvány, [20] amelyből kettő, Ludwig Conrad Orvius valamint Hermann Fictuld (mindkettő álnév) munkája a 18. század első felében megjelent rózsakeresztes irodalom legfontosabb művei közé számított; mi több, Hermann Fictuld (vsz. Johann Heinrich Schmidt, az egyik legjelentősebb 18. századi rózsakeresztes) könyve, az 1749-ben megjelent *Azoth et Ignis...* az újjáalakult arany- és rózsakeresztes társaság alapműve lett. [21] A társasággal való kapcsolat jele, hogy Mányoki kéziratainak egyike címe szerint feltehetően ugyancsak ezekkel a kérdésekkel foglalkozott. [22] s a feltételezés szempontjából jelentősége van annak is, hogy Fictuld 1749-ben kiadott munkája az akkor már igen idős festő könyvvásárlásai közt a megjelenés szerinti utolsó művek egyike. [23]

Az eddigiekben ismertetett, illetve vázolt könyvmennyiség a teljes könyvhagyaték háromnegyedét teszi ki. A maradék egynegyed – 60 könyv – mintegy fele egyfajta igényesen válogatott „Haus-Literatur”. Van közöttük atlasz, [24] földrajzi leírás, [25] francia szótár és latin nyelvkönyv, [26] politikai publicisztika és történetírás, [27] népszerűsítő jogtudományi és retorikai irodalom, [28] tudományos, enciklopedikus művek egyes kottái, [29] vadászlat, [30] a gazdaság és metallurgia, [31] valamint a kerti és ház körüli gazdálkodás különböző területeit érintő „kézikönyv”, [32] napórákról szóló értekezés és kalendárium. [33] Ezzel szemben igencsak kevés a szórakoztató olvasmány, illetve „szépirodalom”. [34] Utóbbit Mányoki könyvtárában csupán Fontenelle fiatalkori *Pásztori versei*, valamint Milton *Elveszett Paradicsoma* képviselte – kérdéses azonban, hogy valóban az irodalmi érték, vagy inkább a mű teológiai gondolata miatt.

Utoljára hagytuk a művészeti irodalom, a festői hivatáshoz kapcsolódó művek említését, nem minden ok nélkül. Mányoki olvasottságához és – talán mondhatjuk – bibliofil érdeklődéséhez mérten is feltűnően kevés a képzőművészeti tárgyú, vagy a művészet bármely területével összefüggésbe hozható könyv, illetve kiadvány. Elméleti mű csupán kettő található a jegyzékben: az egyik szerző nélkül idézett kötet, *L' idée du Peintre parfait* André Félibien munkájának 1736-ban Amszterdamban megjelent francia nyelvű kiadása – festészetelméleti szakkönyvként Mányoki aktív idejéhez képest viszony-



4. Mányoki Ádám (1673–1757): Mária Magdolna, 1725 körül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Maria Magdalena. Um 1725. Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

lag késői szerzemény –, a másik Andrea Pozzo traktátusának német fordítása, *Der Mahler und Baumeister Perspektiv*, 1711-ből.[36] A hagyatéki jegyzék ezenfelül a könyvek közt sorolja fel Johann Ulrich Krause augsburgi rézmetsző két folio-méretű metszetes-könyvét: a Le Brun előképek nyomán 1687-ben megjelentetett *Königl. Franz.*

Tapezereyen... című munkát, valamint a Krause által metszett és kiadott *Biblisches Engel- und Kunst-Werck...* 1694-es első kiadását.[36] Félibien és Pozzo művével kapcsolatban különösnek mondható Mányoki választása akkor, amikor nem találhatók meg könyvtárában olyan szélesebb körben és közvetlenebb szakmai haszonnal forga-

tott művészeti „kézikönyvek”, mint Sandrart *Teutsche Academieje*, vagy Cesare Ripa munkája, ahogyan nincs említve semmi, ami az emblematika, az ikonológia körébe tartozó lenne. A legkülönösebb azonban mégis az, hogy a leltár egyetlen példányt sem tüntet fel Hagedorn *Lettre à un amateur de la peinture...* című művészettörténeti-művészetkritikai értekezéséből, jöllehet a könyv 1755-ben jelent meg. A mű szakmai aktualitásán túl kettejük személyes kapcsolata, valamint Hagedorn Mányoki iránti gyűjtői elfogultsága ugyanúgy indokolta volna, hogy helyet kapjon a festő könyvtárában, ahogyan az a tény is, hogy a kötet Mányokival foglalkozó fejezete művészetének egyetlen kortárs méltatása.

Némi tanulsága van a hagyatékban felsorolt könyvek nyelvek szerinti megoszlásának is. Az udvari érintkezésben kötelező francia nemcsak ismert levelei,[37] de a jegyzékben szereplő könyvek [38] számából ítélve is, természetes nyelvi közege volt Mányokinak. Újdonságnak tekinthető viszont, hogy valószínűleg a latinban is járatos volt, erre nemcsak latin nyelvű könyvei utalnak,[39] hanem a hallei teológiaprofesszor, Joachim Lange népszerű *Latin grammaticája* is. Feltűnő, hogy ebben a gazdag anyagban milyen kevés az anyanyelven írt mű. Csupán egy imakönyv, egy 1730-ban Amszterdamban megjelent Biblia, valamint a kassai kiadású 1729-es *Rövid Magyar Krónika* [40] az összes magyar nyelvű kiadvány. Emellett nincs egyetlen darab sem a szabadságharc publicisztikai írásából, s egy sem Rákóczi műveiből. Magyar vonatkozású munka is csupán kettő akad: Georg Kreckwitz Erdélyről szóló leírása, valamint Rotarides Mihály töredékben maradt irodalomtörténeti munkája.[41]

Mányoki könyveinek mennyisége a drezdai művész-kortársak gyűjteményeivel összevetve valószínűleg átlagon felülnek mondható. Az összehasonlítás támpontja az a néhány ismert adat, amelyet Hagen Bächler közöl Matthäus Daniel Pöppelmann könyvhagyatékát értékelő tanulmányában.[42] Mint megtudjuk, az építész és „Oberlandbaumeister” Pöppelmann tulajdonában 86 könyv volt, ugyanakkor a jómódú és művelt udvari ötös Dinglinger testvérek közül Georg Christoph hagyatékában 394, míg a nem udvari művészek közé tartozó, szerényebb egzisztenciájú August Bley szobrászé csupán 37 kötetről számol be. Kortárs viszonylatban Mányoki könyvtára tehát nemcsak összetételét, de mennyiségét tekintve is figyelemre méltó, s benne néhány feltehetően már akkor is ritkaságzámba menő (16. századi [43]) darabbal netán egy valamikori anyagi jólétet is feltételez. Ez utóbbit a hagyatéki jegyzék utolsó része, a személyes tárgyak leltára nem zárja ki, de nem is erősíti meg. A bútorok, a berendezési és használati tárgyak, valamint asztali edények puritán életvitelre és környezetre, szerény anyagi helyzetre utalnak. Csupán a textilholmik, az öltözetek és a hozzá tartozó fehérneműek, továbbá az asztalneműek száma, olykor finomabbnak tűnő kivitelezése árulkodik a jobb időkről.

Mint említettük, a leltár gyakorlatilag a hagyatékban talált képzőművészeti tárgyak számbavételével indul. A forrásnak ez a része 48 festményt, valamint 289 rézmetszetet és 10 rajzt regisztrál.[44] Utóbbiakból négyet csupán mechanikai rajzként említ, hat rajz – „Fundament Zeichnungen” – azonban Johann Daniel Hertz (feltehetően az idősebb) munkája, eredetükre mindazonáltal nincs magyarázat. A viszonylag jelentős mennyiségű metszetből 23 vadászjelenetről tudjuk, hogy Johann Elias Ridinger műve, 38 rézmetszet pedig François Verdier Sámson történetét elbeszélő, 1698-ban megjelent 40 lap-

ból álló sorozatából származik.[45] A többinek a szerzője ismeretlen, s 25 portrémetset kivételével valamennyi – a fent említetteket is beleértve – valamilyen (bibliai, ovidiusi) jelenetet ábrázol. Egy portréfestő metszetgyűjteménye esetében ez az arány az előképként hasznosított arcképmetszetek rovására igencsak különös. Habár akad rá indok, részben épp a hagyatékban felsorolt festmények alapján.

A képek jegyzékbe vételekor a leltározók igen körültekintően fogalmaztak: feltüntették, ha a festő tudasuk szerint Mányoki volt, jelezték azt is, ha a kép nem tőle származott, s van a leltárba vett műveknek egy csoportja, ahol a szerzőre nézve semmilyen információ nem szerepel.[46] Ezenkívül rögzítették, hogy a festmény „originál”-e, avagy másolat, netán vázlat, illetve nem befejezett. Itt kell megjegyeznünk, hogy a leltár napokig tartó felvétele minden alkalommal Mányoki segédje, Johann Heinrich Göders jelenlétében történt, november 30-án pedig, amikor a festmények kerültek sorra, a másik segéd, Heinrich Salamon Liscovius is jelen volt.[47] A jegyzékben szereplő adatoknak, így a szerzőséget illető közlésnek is, ennél fogva hitelt adhatunk. A megjegyzés nélkül hagyott képek esetében – ezek túlnyomórészt portrék, illetve karakterfejek – fennáll a lehetősége annak, hogy szintén Mányoki művei, egy jóval korábbi időszakából. Mindazonáltal a leltárban szereplő művek közül egyet sem tudunk fennmaradt alkotással sem azonosítani, sem változatként összefüggésbe hozni.

A festményeknek csak egy igen kis része az, ami nem Mányoki műfajába tartozik, azaz nem portré vagy karakterfej. A leltár közülük kettőt tulajdonít a festő munkájának, egy *Síró Mária Magdolnát*, valamint egy másolatnak mondott *Holofernes lefejezését*. [48] Az előbbi a téma azonosság alapján hasonlónak kell elképzelnünk, mint azt a kis Magdolna-kompozíciót, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria néhány éve ismeretlen festő alkotásaként vásárolt. Az eddigi közlésekben szerzőnév nélkül szereplő képet Mányoki egyes műveivel való összevetés alapján a festő munkájának tartjuk, az 1720-as évek közepéről, második magyarországi tartózkodása idejéből.[49] A magyar nyelvű felirattal ellátott, részleteiben finomfestői gondosságot mutató kis kompozíció, amely tájhátterében a Podmaniczky-gyermekek portréjával rokon, esetleg azonos azzal a *Mária Magdolnával*, amelyet egy 18. századi magyarországi perben említenek meg, s az ott szereplő adat szerint 1740-ben Tótfaluban a Mányoki család tulajdonában volt.[50]

Nem tudjuk, hogy az említett Magdolnához volt-e valamilyen képi forrás, a Holofernes-kompozíció azonban tudhatóan másolat volt – s mint ilyen, Mányoki számára valószínűleg rendszeres megélhetési alkalom. Ez derül ki két, ugyancsak a hagyatéki eljáráshoz kapcsolódó további irat tartalmából, amelyekben a festő néhány másolatként készült munkájáról esik szó. Az egyik, Mányoki ügyvédje aláírásával ellátott akta 16 kópiát említ meg, közte portrék mellett Philipp Peter Roos („Römischer Rosa”) egy pásztorjelenetét, egy Hágárt ábrázoló „Biblische Historie”-t, két tájképet, valamint egy olasz virágcsendéletet.[51] Ugyanitt 12 további festmény is szerepel, külön tárgyalva, ugyancsak Mányoki képeként. De hogy ezek nem a saját munkái, az egy másik forrásból, Göders és Liscovius egy későbbi időpontban tett írásos nyilatkozatából derül csak ki.[52] Voltaképp ez utóbbit iratból tudható meg, hogy Mányoki tulajdonában különböző – név szerint megadott – festők művei („Originalia”) voltak. Vagyis egy *Síró Szent Péter* Matthias

Preti-től, egy *Judit Holofernes fejével* a segédek állítása szerint Joos van Cleve-től (esetleg ennek volt másolata a hagyatéki jegyzékben szereplő azonos témájú kép), egy *Mária a gyermek Jézussal*, a forrás szerint „Holwachs” műve (talán a Prágában működött Michael Wenzel Halbax-é?), két architektúra-kép „Stür”-től (aki feltehetően a hamburgi Stuhr festő-család tagja), két tájkép, melyből az egyik Anton Faistenberger, a másik „du Bois” munkája (feltehetően Charles Sylva Dubois berlini tájképfestőről, Pesne és Knobelsdorff barátjáról van szó), egy-egy vörös, illetve fehér szőltő ábrázoló csendélet Tobias Stranovertől, „Castardi”-től egy „Hause”, valamint két virágcsendélet, „Dubusson Senior” azaz Jean Baptiste Gayot Dubuisson művei. Jóllehet ez a kis gyűjtemény a hagyatéki összeírásban nem szerepel – Göders és Liscovius az említett nyilatkozatban eladásukról beszél, de időpont nélkül – nem hagyható figyelmen kívül Mányoki képzőművészeti hagyatékának áttekintésekor.

A leltárban feltüntetett hátrahagyott saját kezű portrék legtöbbje a szász uralkodócsalád ábrázolása, jobbára másolatok – egy részük úgy tűnik, a korábbi évekből. Valószínűleg 1733 előtti munka II. Ágost, az akkor még trónörökös III. Ágost, valamint felesége Maria Jozefa képmása.[53] Maria Amalia Christináról, III. Ágost leányáról megkezdett portrémásolata pedig IV. Károly

szicíliai királlyal 1738-ban kötött házassága előtt készülhetett.[54] Ugyancsak másolat III. Ágostot már uralkodóként ábrázoló arcképe, talán eredeti fiáé, a trónörökös Keresztély Ágosté, valamint az a talán fejtanulmánynak gondolható másik, amelyik IV. Károly szicíliai királyt, III. Ágost vejét ábrázolta.[55] A drezdai udvar tagjai közül a leltár egyedül Alexander Heinrich Sieppmann szász kabinett-titkár portréját említi meg.[56] s feltehetően a megbízásoknak ebbe a körébe tartozott gróf Esterházy és felesége arcképe is. Igen valószínű ugyanis, hogy a hagyatéki jegyzékben feltüntetett gróf Esterházy-portrémásolatoknak az 1745–47 között Drezdában, később pedig Pétervárotról követként rezidens, tatai ágba tartozó gróf Esterházy Miklós, valamint felesége, Maria Anna Lubomirská volt az ábrázoltja.[57] Eredetijükről, amely Esterházy drezdai szolgálati ideje szerint az 1740-es évek derekára tehető, eddig adatként sincs tudomásunk. A hagyatéki összeírás Mányoki két önarcképét is megemlíti, azonban túl kevés adattal egy bármikori azonosításhoz,[58] ahogyan nincs esély arra sem, hogy kettő kivételével eredetinek mondott karakterfejeiből, kosztümös zsánerfiguráiból a szűkszavú megfogalmazás alapján akár egyet is újból az életműhöz kapcsoljunk.[59]

Buzási Enikő

JEGYZETEK / ANMERKUNGEN

1 Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 6. „Des Herrn von Manyoki Seel. Begräbnis Kosten”, 1757. augusztus 8-iki dátummal kelt kimutatás Mányoki temetésének költségeiről segédje, Heinrich Salamon Liscovius aláírásával. Végösszeg: 21 tallér, 2 groschen, 6 pfennig. A festő haláláról szóló, augusztus 8-án kelt jelentés uo. Fol. 21r–v. A monogrammal ellátott jelentést szabad fordításban, de pontos adatokkal közli: *Lázár* 1933, 82.

2 A hagyatékról az alábbi, különböző célból készült jegyzékek adnak áttekintést: Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 26r–Fol. 51r: (Cím nélkül) Dresden 29. Nov. 1757–9. Dez. 1757. A leltározásról szóló protokollum (Fol. 22r–v) melléklete, a teljes hagyaték tételes összeírása, felvéve „August Franz Essenio Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächs. Hof- und Justitien-Rath und Ober-Amtmann”, valamint Benjamin Friedrich Schreiber jelenlétében. – Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 192r–223v: Specificatio derer weyl. Herrn Adam von Manyoki zur Auction gelieferten Sache. (Dátum nélkül) Az előbbi jegyzéknek az árverés számára készült, szövegét tekintve nem teljesen egyező hivatali másolata, eltérő becsértékekkel, sok másoló félreolvasással, idegen nyelvi tévedéssel. – Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Catalogus v. Silberwerk, Wand u. Taschenuren etc. ... J. Ch. Crellius Auktion. 1758. Fol. 125v–139v: Neundte Abtheilung, Donnerstags, am 1. Jun. – Zwölffte Abtheilung. Dienstags, den 6 Junii.; Fol. 167v–170v: Zwölffte Abtheilung. Montags, den 21. Aug. – Dreyzehende Abtheilung. Dienstags, den 22. Aug. Az árverés nyomtatott katalógusa. *Lázár* (1933) csak ez utóbbit, valamint az árverés számára készült másolatot ismerte, hivatkozásaiban (pl. 1933, 83.) tételszámként a nyomtatott katalógus tételei, kikiáltási árként az árverés számára készült másolatban feltüntetett összegek szerepelnek. A másolat becsértékei szinte a teljes anyagra nézve lényegesen eltérnek a hagyatéki felmérés-kor becsült összegektől. Jóllehet az árverés számára készült jegyzék tartalmazza Mányoki teljes könyvtárát, *Lázár* a hagyatékknak ezt a részét figyelmen kívül hagyta.

3 Kiss E.: Mányoki Ádám leveleiből. Művészet VII. 1908, 254–266; Zsindely E.: Mányoki Ádám levelei Ráday Pálhoz. Művészettörténeti Értesítő II. 1954, 270–276; Zsindely E.: Külföldi ma-

gyar kortársak Mányoki Ádámról. Művészettörténeti Értesítő III. 1955, 219–220.

4 Hagedorn, Ch. L.: Lettre à un amateur de la peinture, avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet, et les auteurs des tableaux qui le composent. Dresden 1755

5 Lásd a forrás egyes tételei után szögletes zárójelben megadott irodalmakat, a következő rend szerint: az idézett kötet irodalma – a szerző, illetve életrajzi dátumainak irodalma.

6 Nr. 87, 91, 110, 111, 118, 128, 129, 145, 149, 155, 164, 171, 176, 179, 182, 183, 189, 197, 202, 204, 205, 209, 212, 216, 218, 222, 226, 236, 239, 252–255, 269, 272–274, 276, 278–280, 282, 285, 288, 291, 295, 298, 299, 302, 303, 307, 308, 313, 315, 318–320, 323.

7 Nr. 70, 64, 123, 124, 134.

8 Nr. 67, 68, 71, 89, 94, 109, 114, 116, 141, 144, 150, 151, 154, 160, 161, 188, 207, 227, 230, 240, 261, 265, 271, 281, 289, 309, 310. A tematika pontosításához itt és az alábbiakban a következő művekből tájékozódhat: Bayerische Staatsbibliothek. Alphabetischer Katalog 1501–1840. Voraus Ausgabe. K. G. Saur Verlag. Bd. 1–60. München, New York, London, Paris 1987–1990 – Frick, K. R. H.: Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit. Graz 1973 – Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste ... Halle und Leipzig, Verlegt J. H. Zedler. 1732–1749. Bd. 1–60. – Biedermann, H.: A mágikus művészetek zseblexikona. Budapest, 1989

9 Nr. 65, 131, 203, 208, 224, 228, 322.

10 Nr. 184, 190, 191, 194, 229, 283, 324.

11 Nr. 76, 78, 83, 85, 93, 95, 97, 115, 117, 119, 120, 125, 127, 136, 137, 139, 142, 143, 165, 167, 169, 170, 172, 180, 181, 186, 187, 195, 210, 213, 221, 225, 232, 234, 249, 264, 275, 287.

12 Nr. 84, 215, 242, 244.

13 Nr. 79, 80, 99–103, 237, 305.

14 Nr. 112, 138, 233, 250.

15 Nr. 104–107, 121, 166, 247, 251, 267, 290.

16 Nr. 113.

17 Az idézett szerzők tevékenységéhez elsősorban használt irodalom: Jöcher 1750–1751, valamint Dünnhaupt 1990–1993.

18 Nr. 77, 82, 98, 108, 126, 130, 132, 133, 140, 146, 147, 157, 159, 168, 174, 177, 185, 196, 231, 257, 260, 263, 268, 292, 294, 296, 311, 312, 316.

19 A fenti gondolatmenethez vö. *Frick* 1973, 112–132, 152–155, 179–180; *Szőnyi Gy. E.*: Titkos tudományok és babonák. Budapest 1978, 105–145; *Szőnyi Gy. E.*: Alkimisták, rózsakeresztesek, szabadkőművesek. In: Magyar aranycsinálók. Írások az alkimiaról a felvilágosodás korából. Budapest 1980, 5–48.

20 Nr. 135, 173, 293, 306.

21 L. *Frick* 1973, 307, 313–317.

22 Nr. 248.

23 Az egy időben, illetve később megjelent további művek, az előző jegyzetben említettel együtt feltehetően az utolsó évek könyvvásárlásai: nr. 266 (ugyancsak 1749-ből), 320 (1750), 179 (1755).

24 Nr. 88.

25 Nr. 277.

26 Nr. 66, 192.

27 Nr. 96, 122, 158, 175.

28 Nr. 75, 199.

29 Nr. 86, 259.

30 Nr. 163, 200.

31 Nr. 152, 153, 258, 266.

32 Nr. 69, 90, 92, 148, 235, 238, 258, 321, 326.

33 Nr. 178, 201, 246, 325.

34 Nr. 162, 217, 219, 256, 301.

35 Nr. 73, 220.

36 Nr. 74, 317. *Nagler* Bd. 8, 66; *Thieme–Becker* Bd. XXI. 1927, 440, 441.

37 *Kiss* 1908, 255, 258–259, 266. *Zsindely* 1954, 273.

38 Nr. 66, 96, 143, 164, 176, 202, 204, 217, 220, 227, 252, 256, 259, 275, 279, 284, 286, 299, 301, 303.

39 Nr. 70, 86, 95, 125, 203, 210.

40 Nr. 122, 123, 291.

41 Nr. 86, 277.

42 *Bächler, H.*: Die Bücher aus dem Nachlaß Matthäus Daniel Pöppelmanns. In: Matthäus Daniel Pöppelmann 1662–1736 und die Architektur der Zeit Augusts des Starken. Hrsg. K. Milde. Dresden 1990, 41.

43 Nr. 70, 71, 76, 77, 91, 94, 114, 142, 153, 210.

44 Nr. 6–16.

45 *Nagler* Bd. 22, 381.

46 Nr. 20, 22–26, 28–30, 32–40, 46–48, 50, 53, 54; – Nr. 41–43, 49, 51, 52; – Nr. 17–19, 21, 27, 31, 44, 45, 56–63.

47 Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 27v.

48 Nr. 33, 50.

49 Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, leltári szám: 86.11.M, olaj, vászon 34 x 26,5 cm. Felirat az olajos edényen: BÁNKODIK HOGY NE BÁNKÓDGYÉK. Magyar festő műveként közölve: A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményének szerzeményei 1974–1989 között a legújabb meghatározásokkal. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve – Annales de la Galerie Nationale Hongroise 1991, 22; A Magyar művészet századai a múzeumi gyűjtés tükrében. Új szerzemények a Magyar Nemzeti Galériában, 1985–1992. Kiállításkatalógus. Budapest 1993, 43. szám.

50 *Lázár* 1933, 54; *Garas K.*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 266–267.

51 Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 89–92. Dresden, 13. Mart. 1758.

52 Staatsarchiv Dresden, Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 235–238. Dresden, 16. Aug. 1758.

53 Nr. 23, 29, 37.

54 Nr. 36.

55 Nr. 35, 39, 40.

56 Nr. 26.

57 Nr. 47, 48.

58 Nr. 22, 53.

59 Nr. 20, 24, 25, 28, 30, 32, 34, 38, 46 (2 db), 54.

A RÖVIDÍTVE IDÉZETT IRODALOM / ABKÜRZUNGEN

BSB = Bayerische Staatsbibliothek. Alphabetischer Katalog 1501–1840. Voraus Ausgabe. K. G. Saur Verlag. Bd. 1–60. München, New York, London, Paris 1987–1990

Biedermann 1989 = *Biedermann, H.*: A mágikus művészetek zseblexikona. Budapest 1989

DLit.Lex. = Deutsches Literatur-Lexikon. Bd. 1–16. Bern–München 1968–1996

Dict.Fr. XVII. siècle = Dictionnaire des Lettres Françaises. Le dix-septième siècle. Paris 1954

Dict.Fr. XVIII. siècle = Dictionnaire des Lettres Françaises. Le dix-huitième siècle. Vol. 1–2. Paris 1960

Dünnhaupt 1990–1993 = *Dünnhaupt, G.*: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Th. I–VI. Stuttgart 1990–1993

Fischer 1967 = *Fischer, A. F. W.*: Kirchenlieder-Lexikon. I/II. Hildesheim 1967

Frick 1973 = *Frick, K. R. H.*: Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit. Graz 1973

GC BrM = General Catalogue of British Museum. Printed Books. Vol. 1–263. London to 1955

Georgi 1742 = *Georgi, Th.*: Allgemeines Europäisches Bücher-Lexicon ... in Vier Theile abgetheilet. Leipzig 1742

Georgi 1750 = *Georgi, Th.*: Erstes Supplement zu dessen allgemeinen Europäischen Bücher-Lexico, In welchem ... die von 1739 bis 1747 inclus. neu-edirten, und wieder aufgelegten Bücher zu finden. Leipzig 1750

Georgi 1753 = *Georgi, Th.*: Allgemeinen Europäischen Bücher-Lexici Fünffter Theil. In welchem die Französischen Auctores und Bücher ... zu finden. Leipzig 1753

Georgi 1755 = *Georgi, Th.*: Zweytes Supplement zu dessen allgemeinen Europäischen Bücher-Lexico, In welchem ... die Auctores dererjéniger Bücher nachgetragen worden ... die

von 1747 bis 1754 neu-edirten, und wieder aufgelegten Bücher zu finden. Leipzig 1755

Georgi 1758 = *Georgi, Th.*: Drittes Supplement zu dessen allgemeinen Europäischen Bücher-Lexico, In welchem ... die Auctores dererjénigen Bücher nachgetragen worden, ... die von 1753 bis 1757 inclusive neu-edirten ... Bücher ... zu finden. Leipzig 1758

GK PrB = Gesamtkatalog der Preussischen Bibliotheken. Hrsg. v. der Preussischen Staatsbibliothek. Bd. 1–8. Berlin 1931–1935.

GK PrStB = Deutscher Gesamtkatalog. Hrsg. v. der Preussischen Staatsbibliothek. Bd. 9–15. Berlin 1936–1979

HAB Wolf. = Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Verzeichnis medizinischer und naturwissenschaftlicher Drucke 1742–1830. Reihe A. Alphabetischer Index. Bearb. v. *Zachert, U.*, u. mitarb. *Zeidler, U.* Bd. 1–4. New York, London, Liechtenstein 1982

Jöcher 1750–1751 = *Jöcher, Chr. G.*: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Th. 1–4. Leipzig 1750–1751

Jöcher Erg.B 1961 = Fortsetzung und Ergänzungen zu *Ch. G. Jöchers* Allgemeinen Gelehrten-Lexikon. Bd. I–VI. Hildesheim 1961

Lázár 1933 = *Lázár B.*: Mátyási Ádám (1673–1757) élete és művészete. Budapest 1933

Nagler = *Nagler, G. K.*: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. Bd. 1–25. Leipzig 1835–1852

NDB = Neue Deutsche Biographie. Bd. 1–(16) Berlin 1953–(1990)

NBIOGR. = Nouvelle Biographie Générale depuis les Temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Vol. 1–46. Paris 1852–1870

Zedler Lex. = Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste ... Bd. 1–60. Halle und Leipzig, Verlegt J. H. Zedler. 1732–1749

*Staatsarchiv Dresden,
Amtsgericht Dresden Nr. 2001. Fol. 26r–51v*

Mányoki Ádám hagyatékának 1757. november 29. és december 9. között felvett jegyzéke a becsült értékekkel. A leltározásról szóló protokollum (Fol. 22r–v) cím nélküli melléklete.

Az alábbiakban a leltár képzőművészeti alkotásokra, valamint könyvekre és kéziratokra vonatkozó részletét közöljük forráshűen, az azonosított művek címléírásával, irodalmával, illetve a szerzőre vonatkozó irodalommal kiegészítve.

Das zwischen dem 29. November und dem 9. Dezember 1757 aufgenommene Inventar des Nachlasses von Ádám Mányoki mit dem Schätzwert. Beilage ohne Titel des Inventarprotokolls (Fol. 22r–v).

Nachstehend folgt die quellengetreue Wiedergabe jenes Abschnitts des Inventars, der sich auf Kunstwerke sowie auf Bücher und Manuskripte bezieht. Bei den identifizierten Werken bringen wir nach dem betreffenden Inventarposten die genaue Titelaufnahme, darauf folgen in eckigen Klammern die Literaturangaben zum betreffenden Band sowie Literatur zum Autor.

29 Novbr. 1757.

(26v)

No:

6. Eilff Blatt Kupfer Stiche so Jagd Stücken von Johann Rüdiger [11 gr.]

(27r)

7. Acht und dreißig Blatt Kupfer Stiche von Mr. Francois Verdier tirée de l' Ecriture Sainte au Chapitre trezieme des Juges 1698. [18 gr.]

8. 25. Blatt Kupfer Stiche von verschiedenen Portraits und verschiedenen Meister [16 gr.]

9. 23 franz. Kupfer Stiche so mehrentheils Conversations Stücke sind [4 gr.]

10. 89 Kupfer Stiche verschiedene Biblische Historien vorstellend [6 gr.]

11. 12 Stück dergl. theils geistl. theils Ovidische Vorstellung diverser Größe [12 gr.]

30. Novbr 1757.

(27v)

12. Zwölff Kupfer Stiche Jagdt Stücke vorstellend von Rüdiger in Augsburg [12 gr.]

13. 53. Stück Kupfer Stiche von diverser Größe u. diversen Meistern [1 rth.]

14. Vier Stück mechanische Zeichnungen [1 gr.]

15. Vier und zwanzig Kupfer Stiche Biblische Historien vorstellend [2 gr.]

16. Sechs Blatt Fundament Zeichnungen von Daniel Herten [2 gr.]

17. Eine unaus geführte Copie von Ihro Königl. Majt. der Könige in Pohlen [1 rth.]

(28r)

18. Eine unaus geführte Copie von Printz Eugenio [8 gr.]

19. Eine dergl. von Ihro Königl. Majt. in Preußen gloriwürdigsten Andenken [8 gr.]

20. Ein Kopff Stück von einer Invention des Hr. Defuncti unaus geführt [8 gr.]

21. Eine unausgeführte Copie von Ihro Durchl. den Prinz Chevalier von Sachsen [12 gr.]

22. Ein Original von des Hr. Defuncti Portrait [8 gr.]

23. Eine Copie von Ihro Majt. den Könige von Pohlen als Cron Printzen von Hr. Defuncto gemahlt [1 th.]

24. Eine Skize von Hr. Defuncto entworffene 2. figuren vorstellend [8 gr.]

25. Ein Original Portrait von Hr. Defuncto gemahlt [8 gr.]

26. Des Hr. Geheimden Cabinets Secret: Sippmanns Portrait von Hr. Defuncto gemahlt [8 gr.]

27. Ein angelegter Manns Kopf [8 gr.]

28. Ein unaus gefertigte Invention von 2. Figuren Brust Stücken von Hr. Defuncto [12 gr.]

29. Eine Copie von Ihro Majt. des Höchst-Seel. König von Pohlen Portrait von Defuncto gefertigt [12 gr.]

30. Eine unaus gefertigte Copie ein Falconiren vorstellend von Hr. Defuncto [1 rth.]

(28v)

31. Eine unaus gefertigte Copie von einen Manns Portrait von Hr. Van der Smissen gemahlt [16 gr.]

32. Ein unaus gefertigtes Inventions Stück eines Frauen Zimmers in Redouten Habit von Hr. Defuncto entworfen [8 gr.]

33. die weinende Maria Magdalena von Hr. Defuncto gemahlt [12 gr.]

34. Eine Copie von einer Pohnischen Dame von Hr. Defuncto [12 gr.]

35. Ihro Königl. hoheit des Chur Prinzens Portraits von Hr. Defuncto gefertigt [16 gr.]

36. Ihro Königl. hoheit der Prinzessin Amalia angefangene Copie von Hr. Defuncto [12 gr.]

37. Ihro Königl. Majt. der höchst Seel. Königin als Chur Prinzessin ohnaus gefertigte Copie von Hr. Defuncto [12 gr.]

38. Ein angefangene alter Manns Kopff von Hr. Defuncto [1 rth. 8 gr.]

39. Ein Kopf Ihro Majt. des Königs beyder Sicilien von Hr. Defuncto [16 gr.]

40. Eine Copie von ietzt regierenden Königl Majt. in Pohlen von Hr. Defuncto [16 gr.]

41. Eine alte Copie eines Manns Portrait, der Autor kan nicht angegeben werden [12 gr.]

(29r)

42. Zwey Copien von 2. alten Manns Köpffen von unbekandter Hand gefertigt [2 rth.]

43. Eine schlechte Copie eines Frauen Zimmer Portraits von unbekandter Hand [8 gr.]

44. Ein unaus geführter Manns Kopff [8 gr.]

45. Eine Copie von einen Frauen Zimm. Köpffe [16 gr.]

46. Zwey kinder Köpffe von Hr. Defuncto gemahlt [16 gr.]

47. Eine Copie von dem Hr. Graffen Esterhasi von Hr. Def: [16 gr.]
 48. Eine dergl. von der Fraun Grafin Esterhasin von Hr. Defuncto gefertigt [8 gr.]
 49. Eine Copie nach den Salimeno von unbekandter hand gefertigt [16 gr.]
 50. Eine Copie die Enthauptung Holifernes vorstellend von Hr. Defuncto gemahlt [16 gr.]
 51. Ein Pferde Stück von unbekandter Hand [1 rth. 12 gr.]
 52. Cupido in golden Glanz Rähmen von unbekandter hand [1 rth. 8 gr.]
 53. Ein angefangener Mans Kopf den Defunctum vorstellend [8 gr.]
 54. Ein Frauen Zimm. Portrait ohnaus gefertigt von Hr. Defuncto angefangen [8 gr.]

(29v)

55. Zwey gegründete ungemahlte Tücher [16 gr.]
 56. Ein Ouales Manns Portrait [4 gr.]
 57. Ein Kinder Kopff unaus gemahlt [8 gr.]
 58. Ein Invention Stück ein Frauen Zimmer vorstellend [8 gr.]
 59. Ihro Königl. Majt. der Königin beyder Sicilien als Prinzeßin unaus gemahltes Portrait [16 gr.]
 60. der Madem: Rainaut Portrait unaus gemahlt [12 gr.]
 61. Eine alte Landschaft [8 gr.]
 62. Ein Blumen Stücke [16 gr.]
 63. Eine Biblische Historie die Maria mit dem Heyland vorstellend [1 rth.]

64. Die Berlenburgische Bibel d. a. 1726. in fol und franz. bande, 8 bände [12 rth.]

Die Heilige Schrift ... nach dem grund-Text aufs neue übersehen und übersetzt; nebst einiger Erklärung des buchstäblichen Sinnes, wie auch der fürnehmsten Fürbildern und Weissagungen von Christo und seinem Reich ... zu erkennen gibt. 8 Tl. Berlenburg 1726–42.
 [GC BrM 17. 1965. col. 262.]

65. Johann Baptist von Helmonth Anfang [!] der Artzney Kunst. Sulzbach 1683. in fol Perg. Band [1 rth.]

Helmont, Jean Baptiste van (1577–1644): *Aufgang der Artzney-Kunst, das ist: Noch nie erhörte Grund-Lehren von der Natur, zu einer neuen Beförderung der Artzney-Sachen, so wol die Kranckheiten zu vertrieben, als ein langes Leben zu erlangen. Geschrieben von Johann Baptista von Helmont, auf Merode, Royenborch, Oorschot, Pellines &c. Erbherrn.* ... Sulzbach 1683
 [Frick 1973, 333. – Jöcher 2. 1750, col. 1472–1474; DLit.-Lex. 7. 1979, col. 857; Frick 1973, 333–335.]

66. Pierre Rondeau Nouveau Dictionaire François-Allemand à Bale 1739. fol Franz. band, 2 Bände [2 rth.]

Rondeau, Peter (Jablonsky, Johann Theodor, 1654–1731): *Dictionnaire François-Allemand et Allemand-François.* 2. Vol. Basle 1739
 [Georgi 1753, 359 – Jöcher 2. 1750, col. 1801.]

67. Aureoli Philippi Theophrasti Opera. Straßb: 1616. fol: in Schweins banden [1 rth.]

Paracelsus, Aureolus Philippus Theophrastus von Hohenheim (c. 1493–1541): *Opera. Bücher und Schrifften, so viel deren zur Hand gebracht, und vor wenig Jahren mit und auß ihren Glaubwürdigen eygner Hand geschrie-*

benen Originalien collatoriert, verglichen und verb. Th. 2. Straßburg 1616
 [HAB Wolf. 3. 1982, 1240; BStb 34. 1988, 215.]

(30r)

68. Eiusdem chirurgische Bücher und Schrifften. Straßb. 1618. fol. in Schweins bänden [1 rth.]

Paracelsus, Aureolus Philippus Theophrastus von Hohenheim (c. 1493–1541): *Chirurgische Bücher und Schrifften dess Edelen ... Philippi Theophrasti Bombast, von Hohenheim ... Jetzt auff's New ... wider an tag geben ... sambt einem Appendice etlicher nützlicher Tractat ... Durch Iohannem Huserum Brisgoium.* 4 Tl. Strassburg 1618
 [GC BrM 23. 1965, col. 18; BStb 34. 1988, 210.]

69. Jacobi Coleri Haußbuch absq titulo in fol. und Schweins bänden [12 gr.]

Colerus, Johann Jacob (1566–1639): *Oeconomia oder Hauß-Buch* (in Folio: 1609; Wittenberg 1627; Frankfurt 1680; Maintz 1645, 1656, 1692)
 [Georgi 1. 1742, 309; Jöcher 1. 1750, col. 2008. – NDB 3. 319.]

70. Sebastiani Castalionis Lateinische Biebel. Basel 1573. in fol u. Schweins leder gebunden [1 rth.]

Castellio, (Castalio, Châteillon) Sebastian (1515–1563): *Biblia Latina ex Vers. N. Seb. Castellionis.* Basel 1573
 [Georgi 1. 1742, 148. – NDB 3. 173.]

71. Philippi Theophrasti Paracelsi Astronomia Magna. 1571. in fol. [8 gr.]

Paracelsus, Aureolus Philippus Theophrastus von Hohenheim (c. 1493–1541): *Astronomia magna: Oder die gantze Philosophia sagax der grossen und Kleinen Welt ...* [Frankfurt] [1571]
 [GC BrM 23. 1965, col. 22; BStb 34. 1988, 210.]

72. Ein Band geschriebenen Predigten in median Fol. [4 gr.]

73. Fr. Andrea Putei Mahler und Baumeister Perspectiv. Augsburg 1711. in fol. [1 rth.]

Pozzo (Puteus), Andrea (1642–1709): *Der Mahler und Baumeister Perspectiv.* Augsburg 1711
 [Jöcher Erg.B 6. 1961, col. 772.]

74. Joh. Ullrich Krausens Biblisches Engel= und Kunst Werck, cum figuris Augsburg 1694. fol. [12 gr.]

Krause, Johann Ulrich (1655–1719): *Biblisches Engel- und Kunst-Werck ... gestochen und verlegt von Joh. U. Krausen ...* Augsburg 1694
 [Thieme-Becker XXI. 1927, 440.]

75. Dr. Jacob Ayers Histor. Processus Juris. Frkf. a. Mayn 1650. in fol. [4 gr.]

Ayer, Jakob d. J. (1569–1625): *Historischer Processus iuris. In welchem sich Lucifer über Jesum, darumb daß er ihm die Höllen zerstöhret, eingenommen, die Gefangene darauß erlöst, und hingegen ihn Lucifern gefangen und gebunden habe, auff das allerhefftigste beklaget...* Franckfurt a. M. 1656
 [GK PrB 8. 1935, col. 1167. – NDB 1. 473.]

76. Léonh: Thurneissers Magna Alchimya. [!] Berl. 1583. in fol. [8 gr.]

- Thurneisser Zum Thurn, Leonhard (1530–1596): *Megalé chymia vel Magna Alchymia, das ist ein Lehr und unterweisung von den offenbaren und verborgenlichen Naturen, Arten und Eigenschaften, allerhandt wunderlicher Erdtgewechssen...* Berlin 1583
[GC BrM 238. 1964, col. 822; BStb 51. 1990, 291. – Jöcher, 4. 1751. col. 1187–1188.]
77. Sebast. Franckens von Werd. (?) Güldene Arch. 1538. fol. [8 gr.]
Franck, Sebastian (1499–1542/43): *Die Guldin Arch darein der kehrn und die besten haupt-sprüche der Heyligen Schrifft, alten Lerer unnd Väter der Kirchen, auch der erleuchten Hayden und Philosophen ... verfasst und eingeleyt seind.* Augsburg 1538
[GC BrM 78. 1961, col. 303; BStb 13. 1987, 250. – NDB 5. 320–321.]
78. Heinrici Khunrathi Amphitheatrum Sapientiae aeternae solius verae. Hanau 1609. fol. [4 gr.]
Khunrath, Heinrich (1560–1606): *Amphitheatrum Sapientiae aeternae solius verae, Christiano-kabalisticum, Divino-Magicum nec non physico-chymicum.* Hanoviae 1609
[GC BrM 122. 1962, col. 839; BStb 19. 1987, 302. – Jöcher 2. 1750, col. 2081–2082; Frick 1973, 109; Biedermann 1989, 185.]
- (30v)
79. Ein Französisch geschriebenes Medizinisches Buch absq titulo, in fol [4 gr.]
80. Ein Frantz. Manuscript die Apothecker Kunst betr. absq titulo in fol [8 gr.]
- In Quarto
81. Wilhelm Whistons betrachtung der Erden. Frk. 1713. [6 gr.]
82. Abrah. von Franckenberg Raphael der Artzt Engel. Amsterd: 1676. [2 gr.]
Frankenberg, Abraham von (1593–1652): *Raphael oder Artzt Engel. Auff ehmahliges Ersuchen eines Gottliebenden Medici A. S. Aufgesetzt von H. Abraham von Franckenberg, Equite Silesio im Jahr 1639. Jetzo aber durch zuthun guter Herten und Forderer verlegt und ans Licht gebracht.* Amsterdam 1676
[GC BrM 78. 1961, col. 492; Dünnhaupt III. 1991, 1571. – NDB 5. 348–349; Dünnhaupt III. 1991, 1558.]
83. Osvaldi Crollii, Basilica Chymica oder Alchymisches Königl. Kleinod. Frkt 1602. [4 gr.]
Croll(ius), Oswald (c. 1560–1609): *Basilica Chymica, Chymisch Kleinod.* Francofurtum 1609
[Georgi 1. 1742, 342. – NDB 3. 421.]
84. Andr: Lupp̃ii Claviculae Salamonis in Mscr. [16 gr.]
Luppius, Andreas: *Claviculae Salamonis: oder die wahre Beschaffenheit von den Geheimnissen der Geister ...* o.O. 1686.
[BStb 24. 1988, 274. – Jöcher Erg.B 4. 1961, col. 172–173.]
85. Michl: Mayeri Chymisches Cabinet. Frk: 1708. [4 gr.]
- Maier, Michael (1568–1622): *Chymisches Cabinet derer großen Geheimnissen der Natur.* Frankfurt 1708
[BStb 25. 1988, 87. – Jöcher 3. 1751, col. 329–330.]
86. H. M. Hungari, Historiae Hungariae literariae Lineamenta. Altona: 1745. [3 gr.]
H. M. Hungari (Rotarides Mihály [Johann Michael], 1715–1747): *Historiae Hungaricae literariae antiqui, medii atque recentioris aevi lineamenta, quorum prolegomena generalem in universam historiam Hungariae literariam introductionem continentia prodeunt studio ac sumtu H.M. Hungari.* Altona 1745
[Georgi 1755, 155; GC BrM 207. 1963, col. 749; – A magyar irodalom története II. Főszerk. Sőtér I. Budapest 1964, 463.]
87. Ein lied aller Lyeder von Mose und denen Propheten [4 gr.]
88. Atlas Minor, Amsterd. 1651. [16 gr.]
Atlas Minor Gerh. Mercatoris & Joh. Hondii 2 Theile. Amsterdam 1651
[Georgi 1. 1742, 73.]
89. Joh. Poppens Artzney Schatz. Leipzig 1629. [2 gr.]
Popp, Johann: *Thesaurus Medicinae: oder Chymischer Artzney-Schatz...* Leipzig 1629
[Georgi 3. 1742, 237. – Jöcher 3. 1751, col. 1700.]
90. Maria Sophia Schellhammerin wohlunterwiesene Köchinn zugefälliger Confect Tisch. Braunsch. 1700. [2 gr.]
Schellhammer, Maria Sophia: *Der wohl-unterwiesenen Köchinn zufälliger Confect-Tisch, bestehend in Zubereitung allerhand Confecten, zugerichten Früchten, Safften, Weinen, Aquaviten ...* Braunschweig 1699
[GC BrM 214. 1964, col. 425. – Jöcher 1. 1750, col. 2064.]
- (31r)
91. Georgius Buchholzers dreÿ schöne herrliche Sermones. berl. 1561. [1 gr.]
Buchhol(t)zer, Georg (1503–1566)
[NDB 2. 702.]
92. Heinrich Hessens neue Unterweisung zum blumen bau. Leip. 1701. der 2. Theil [4 gr.]
Hess(e), Heinrich: *Neue Unterweisung zu dem Blumen-Bau ...* Leipzig 1734
[GC BrM 103. 1961, col. 90. – Jöcher 2. 1750, col. 1570.]
93. Histor. Anmerckungen über die nützlichsten Sachen der Welt. [6 pf.]
[Clüver, Dethlev (†1708)]: *Historische Anmerckungen über die nützlichsten Sachen in der Welt.* o.O. 706.
[Frick 1973, 329; BStb 17. 1987, 29. – Jöcher 1. 1750, col. 1973–1974.]
94. Joh. Rothmanni Chiromantia. Erfurt 1596. [1 gr.]
Rothmann, Johann: *Chiromancia sampt ihrer Theorick, Practick und astronomischer Concordantz und Vergleichung der Nativiteten ... verfasst und außgeführt durch Johannem Rothmann.* Erfordt 1596
[HAB Wolf. 3. 1982, 1417. – Jöcher 3. 1751, col. 2252.]

95. Joh. Rhenani *Dissertationes Chymotechnicae* Fra. 1623. [6 pf.]
Rhenanus, Johannes (c. 1590–1627): *Solis e puteo emergentis h. e. Chymico technicorum libri III. ...* Francofurti 1623
[Jöcher, Erg.B. 6. 1961, col. 1949. – DLit.Lex. 12. 1990, col. 1111.]
96. Constitutions arrêtées à la Diète extraordinaire de Pacification à Varsau 1736. [1 gr.]
Constitutions arrêtées à la Diète extraordinaire de Pacification tenuë à Varsovie le 25 Juin 1736. 1736
[Georgi 1753, 91.]
- (31v)
1. Decbr. 1757.
- In Quarto
97. Gust: Adolph Hildebrands neu eröffneter Adler Schatz. Frnkf: 1674. [4 gr.]
(Fol. 199v: Bilder Schatz)
Hildebrand, Gustav Ad.: *Anmuthiger Bilder-Schatz mit K. Mayntz* 1674
[Georgi 2. 1742, 255. – Jöcher 2. 1750, col. 1599.]
98. M. Valent Weigellii Kirchen oder Hauß Postille. Neustd 1617. [8 gr.]
Nota: dieses Buch hat Hr. Goeders zum durchlesen zu sich genommen
Weigel, Valentin (1533–1588?): *Kirchen und Haus-Postill.* Neustadt 1617
[Georgi 4. 1742, 298. – Jöcher 4. 1751, col. 1859; Frick 1973, 128.]
99. Ein geschriebenes Artzney Buch [1 gr.]
100. Ein geschribenes Medicinisches und Chymisches Buch [1 gr.]
101. Ein dergl. Manuscript. [2 gr.]
102. Eines dergl. [1 gr.]
103. Ein dergl. in frantz. Sprache [2 gr.]
104. Ein Manuscripta Theophrastiae rediviva [16 gr.]
105. Ein dergl. Manuscript. Angelo Sophia [2 gr.]
106. Ein Manuscript: Paradeys Taffel Ritterbuch, gloria mundi [4 gr.]
107. Spiegel der Kunst und Natur in Alchymia, Augsb 1663. [1 gr.]
(Fol. 130v [124.h]: Manuscript)
- (32r)
108. Dethlevi Cluveri Nova crisis Temporum. Hamb. 1703. [2 gr.]
Clüver, Dethlev (†1708): *Nova crisis temporum, oder Curiöser philosophischer Welt-Mercurius etc.* [Hamburg] 1703
[GC BrM 40. 1966, col. 959. – Jöcher 1. 1750, col. 1973–1974.]
109. Gabriel Faloppii neueröffnete vortreffliche und rare Geheimnisse der Natur. Frk. am Mayn 1715. [8 gr.]
Faloppia, Gabriele (1523–1562): *Neu eröffnete vortreffliche und rare Geheimnisse der Natur, darinnen in 10 Büchern gehandelt wird von allerhand Olien, Cerotten..., vormahls vom Authore in ital. Sprache publ. ... ins Teutsche übers. u. verm. mit e. Anh. von giftigen Fiebern, Landenstein, Colica...* (Buch 1–3) Franckfurt a. M. 1715
[HAB Wolf. 2. 1982, 525; BStb 12. 1987, 398. – Jöcher 2. 1750, col. 512; Dizionario biografico degli italiani. Vol. 44. Roma 1994, 479–486.]
110. Petri Schelen Fallstrick Adams. Nürnbg 1670. [8 gr.]
Scheele, Peter (1623–1700): *Fallstrick Adams, vom Sünden-Fall und Heil des Menschen.* 1. Theil Nürnberg 1670
[Georgi 4. 1742, 35. – Jöcher 3. 1751, col. 130–131.]
111. M. Joh. Brecklingii Auslegung über der 7. Buß Psalmen. Rostock 1649. [4 gr.]
Breckling, Johann (1589–1672): *Auslegung der 7. Buß-Psalmen.* Rostock 1649
[Georgi 1. 1742, 199. – Jöcher 1. 1750, col. 1352; NDB 2. 566.]
112. Ein chymisches Manuscript [4 gr.]
113. Ein MScr. Cabalische und Magische Geheime Wissenschaften [1 gr.]
114. Joh. Wittichaus de Conservanda Valetudine. Leipz 1585. [1 gr.]
Wittich, Johann (*1537): *De conservanda Valitudine.* Leipzig 1594
[BStb 59. 1990, 169. – Jöcher 4. 1751, col. 2034.]
115. Offenbahrung Gottl. Mayestät. Amsterd. und Frfr 1675. [1 rth.]
Gutman, Aegidius (1490–1584): *Offenbarung göttlicher Mayestät.* Th. 1–2. Amsterdam u.a. 1675
[BStb 32. 1988, 260. – Frick 1973, 123.]
116. Israel Siebners [!] von Schneeberg Misterium sigillorum herbarum et lapidum. Frkfr. und. Leip: 1735. [4 gr.]
Hiebner, Israel: *Mysterium sigillorum, herbarum et lapidum: oder: Vollkommene Cur aller Krankheiten, Schäden und Leibes-, auch Gemüts-Beschwerden durch unterschiedliche Mittel ohne Einnehmung der Artzeney.* Erfurt 1735
[BStb 16. 1987, 304. – Jöcher 2. 1750, col. 1587.]
117. Mich. Bopst Tract: von allhand Alchymistischen und lateochymischen Wercken, Kunst Stücken und Experimenten. Leipz. [1 gr.]
Bapst, Michael: *Artzney, Kunst und Wunder Buch, darinnen neben allerley alchymistischen unnd iatrochymischen Wercken, Kunststücken und Experimenten vornemlich angezeigt wird, wie beyde den krancken Menschen und Viehe durch solche Artzney und Mittel mit Gottes Segen kan geholfen ... werden ...* Durch Michaelern Bapst v. Roclitz. T. 1–2. Leipzig [1604]
[GK PrStB 11. 1937, col. 1.]
118. Joh. Henr. Gérnleri Evangelische Glaubens Kette. basel 1715. [8 gr.]
Gernler, Johann Henrich: *Evangelische Glaubens-Ketten, oder Sonntägliche Catechismus-Predigten.* Basel 1704
[Georgi 2. 1742, 134.]

(32v)

119. Conr. Khunraths *Medulla distillatoria et medica...* Hamb. 1614. [6 gr.]

Soll Hr. Liscovius gehören

Khunrath, Conrad: *Medulla destillatoria et medica quartum aucta & renovata*. Das ist: gründliches und vielbewehrtes Destillier und Artzney Buch, ... auß eigener Erfahrung ... coll. jetzo aber auffs neue zum 4. mal trewlich rev. ... und mehr als die helffte verm. und gebessert durch Conradum Khunrath. ... Hamburg 1614

[HAB Wolf. 2. 1982, 893. – Jöcher 2. 1750, col. 2081.]

120. Oswaldi Crollii *Chymisches Kleinod*. Fr. 1647. [4 gr.]

Croll(ius), Oswald (c. 1560–1609): *Chymisch Kleinod*. Hiebevör zwar außgangen jetzo aber durch Johann Hartmannum gemehrt verb. ... Francofurti 1647

[HAB Wolf. 1. 1982, 390. – NDB 3. 421.]

121. Ein Manuscript: *Arcana Chymica omnibus manipulationibus descripta*. [4 gr.]

122. Rovid Magyar Kronika. Cassau 1729. [1 gr.]

In Octavo

123. die Bibel in Ungarischer Sprach. Amsterd. 1730. [8 gr.]

124. die deutsche Bibel. Hal. 1715. [10 gr.]

Nota: diese Bibel hat Hr. Goedern zu sich genommen

125. Henr. Corn: *Agrippae Operum pars posterior Lugdun. et Pars Prior* [6 pf.]

Agrippa v. Nettesheim, Heinrich Cornelius (1486–1535): *De occulta philosophia: libri III*. Lugdunum 1531. *libri I*. Paris 1531

[BSTb 1. 1987, 310.]

126. Promotoris Edlen Ritter von Orthopetra *Theosophischer Wundersaal* 1709. [3 gr.]

Orthopetra, Promotorius: *Theosophischer Wunder-Saal und Theosoph. Schauplatz aller Creaturen entdecktes geistl. Lebens und Wesens*. 1709

[Georgi 3. 1742, 158.]

127. Wilh: Freyhr. von Schrödern Fürstl. Schatz und Rentn Cammer nebst deßen Tractat von Gold Machen Leipz 1737. [4 gr.]

Schröder, Wilhelm von: Fürstliche Schatz- und Rent-Cammer: Nebst seinem Tractat vom Goldmachen wie auch vom Ministrissimo oder Ober-Staatsbedienten. Leipzig 1737

[BSTb 45. 1990, 353.]

128. Dr. Joh. Wilh. Petersens Geheimniß des in der letzten Zeit gebährenden Apocalyptischen Weibes Frnkf 1708. [2 gr.]

Petersen, Johann Wilhelm von (1649–1727): *Das Geheimniß des in der letzten Zeit gebährenden Apocalyptischen Weibes, mit welchen eine neue Kirchen-Zeit angethet...* Franckfurt 1708

[GC BrM 189. 1963, col. 801; BSTb 35. 1988, 247. – Jöcher 3. 1751, col. 1421–1424; Fischer I. 1967, 462.]

129. Übung der Gottseeligkeit oder Gantze Pflicht des Menschen. Leipz. 1715. [4 gr.]

(33r)

130. Thomae à Kempis Nachfolge Christi durch Joh. Hübner in deutsche Verse übersetzt. Leipz. 1727. [4 gr.]

Thomas à Kempis (c. 1380–1471): *De imitatione Jesu Christi* von J. Hübner. Leipzig 1727

[Georgi 2. 1742, 339.]

131. Val: Kreutermanns Metallen- und Mineralien Reich. Arnst. 1747. [4 gr.]

Krautermann, Valentin (Hellwig, Christoph von, 1663–1721): *Historisch-medicinisches regnum minerale, oder Metallen- und Mineralien-Reich ... Von V. Kräutermann*. Arnstadt 1747

[GC BrM 126. 1962, col. 337. – Jöcher 2. 1750, col. 1478–1479.]

132. Jac: Böhme 40 Fragen: Von der Seelen Urstand, Essentz, Wesen Natur und Eigenschaften. Amsterd. 1682 [4 gr.]

Böhme, Jakob (1575–1624): *Viertzig Fragen von der Seele Urstand Essentz Wesen Natur und Eigenschafft was sie von Ewigkeit in Ewigkeit sey? Verfasset von Dr. Balthasar Walter Liebhaber der grossen Geheimnißen und beantwortet durch Jacob Böhm*. Amsterdam 1682.

[GC BrM 22. 1965, col. 515; BSTb 5. 1987, 58; Dünnhaupt I. 1990, 678, 693. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]

133. Eiusd: *Theosophische Wercke*. Amsterdam 1682. [4 gr.]

Böhme, Jakob (1575–1624): *Theosophische Sendschreiben Des von Gott in Gnaden Erläuchteten Jacob Böemens [!] von Alt-Seidenburg. Darinnen Allerhand Gott selhige Ermanungen zu wahrer Buß und Besserung: Wie auch Einfältiger Bericht vom hochwürdigem Erkändtnis Göttlicher und Natürlicher Weisheit*. Amsterdam 1682

[GC BrM 22. 1965, col. 513; BSTb 5. 1987, 58; Dünnhaupt I. 1990, 678, 694–695. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]

134. Conr: Sustmanni neue Beth Bibel. Basel 1719. [6 gr.]

Sostmann, Conrad: *Bet-Bibel ... mit Denck-Versen, heraus gegeben von E. Sostman*. 1702

[GC BrM 226. 1964, col. 256. – Jöcher 4. 1751, col. 692.]

135. Ludov: Conr: Orvii, *Occulta Philosophia*. 1737. [2 gr.]

Orvius, Ludwig Conrad: *... Occulta Philosophia oder Coelum Sapientum et Vexatio Stultorum. Darinnen ordentlich, deutlich und gründlich, als noch von keinem geschehen, gezeigt wird, wie man zu dem acidösischen solventen und wahren hermetischen Wissenschaft gelangen soll. ... heraus gegeben von L.H.J.V.H.J.D.* [Erfurt] 1737

[Frick 1973, 310–311; BSTb 33. 1988, 309. – Frick 1973, 310–312.]

136. Fegfeuer der Chymisten. Amsterd. 1701. [2 gr.]

[Sendivogius, Michael (1566–1646)]: *Fegfeuer der Chymisten*. Amsterdam, 1702

[BSTb 12. 1987, 454; Jöcher 4. 1751, col. 500.]

137. Theophili Albini, entlarvte Idolum der Wüntschel Ruthe. Dresd. 1704. [3 gr.]

Albinus, Theophilus (Weise, Johann Michael): *Das entlarvete Idolum der Wüntschel-Ruthe, oder Gründliche Untersuchung, was bisshero historice mit derselben*

passiret, ob sie physice in der Natur gegründet, und wie fern moraliter darnach zu operiren sey. Dresden 1704
[GC BrM 3. 1965, col. 21.]

138. Ein Chymisches Manuscript. [2 gr.]

139. die unvorsichtig verlohrene aber doch glücklich wiederum gefundene Philosophische Brieff Tasche. Straßb. 1728. [2 gr.]

Die unvorsichtig verlohrene aber ... gefundene Philosophische Brieftasche. Strasburg 1728
[BStb 54. 1990, 224.]

140. Jac. Böhmens Bedenken über Esaiae Stieffels Büchlein von 3erley Zustand des Menschen. Amsterd. 1682. [4 gr.]

Böhme, Jakob (1575–1624): *Bedencken über Esaiae Stiefels Büchlein Von Dreyerley Zustande des Menschen unnd dessen neuen Geburt*. Amsterdam 1682
[BStb 5. 1987, 57; Dünnhaupt I. 1990, 678, 690. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]

(33v)

141. Schlüssel der Artzney. Leipz: 1685. [6 pf.]

Zapata, Giovanni Battista: *Schlüssel der Artzney, das ist, Wunderbahre ... Secreta ... der Artzney und Chirurgy. Erstlich von J. Zepata ... erfunden und gebraucht, auch nachmals durch J. Scientia ... in Italiänischer Sprach in Truck verfertigt. Jetzundt aber durch einen ... geübten medicum ... in Teutsche Sprach transferiert; ...* Frankfurt am Mayn 1605
[GC BrM 262. 1966, col. 1069. – Zedler Lex. 60. 1749, col. 1617.]

142. Metamorphosis Dr. Theophrasti von Hohenheim durch Dr. Adam von Bodenstein. 1572. [3 gr.]

Paracelsus, Aureolus Philippus Theophrastus von Hohenheim (c. 1493–1541): *Metamorphosis. Doctoris Theophrasti von Hohenheim der zerstörten guten Künsten unnd artzney, restauratoris, gewaltigs unnd nutzlichs Schreiben ... Durch Doctor Adamen von Bodenstein ... publiciert, unnd in Truck verfertigt ...* Basel 1572
[GC BrM 3. 1965, col. 25; BStb 34. 1988, 215.]

143. Basillii Valentini Les douze Clefs des Philosophié à Par: 1624. [6 pf.]

Basilius Valentinus: *Les Douze clefs de philosophie de Frere Basile Valentin ... Plus l'Azoth, ou le moyen de faire l'or caché des philosophes. Traduction françoise ...* Paris 1624
[GK PrStB 12. 1938, col. 485; GC BrM 12. 1965, col. 443.]

144. Bernhardi Penoti Theophrastische Vade Mecum. Eißleben [1 gr.]

Penot, Bernard Georgius: *Theophrastisch Vade Mecum, das ist; etliche sehr nützliche Tractat, von der ... bereitung ... der chymischen Medicamenten. Durch ... B.G. Penotum ... in Latein herausgeben ...* Magdeburgk 1597
[GC BrM 183. 1963, col. 462. – Jöcher 3. 1751, col. 1370.]

145. Joh. Tennhardts verschiedene Tractatgen. 1710. 2 bände. [8 gr.]

Tennhardt, Johann (†1720): *Religiöse Schriften*. 1709–1713. 6. Vol.

[BStb 50. 1990, 335. – Jöcher 4. 1751, col. 1054.]

146. Jac: Böhmens Mysterium Magnum, oder Erklärung über das 1. Buch Mosis. Amsterd. 1682. [4 gr.]

Böhme, Jakob (1575–1624): *Mysterium magnum, Oder Erklärung über das Erste Buch Mosis ... zum andernmahl correct aufgelegt ... mit einigen Kupffern geziert und in diese schmeidige Form gebracht auff begehren vieler Liebhaber*. Amsterdam 1682

[BStb 5. 1987, 57; Dünnhaupt I. 1990, 678, 691. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]

147. Eiusd: Beschreibung der 3 Principien Göttlichen Wesens. Amsterd. 1682. [4 gr.]

Böhme, Jakob (1575–1624): *Beschreibung der drey Principien göttliches Wesens. Das ist Von der ohn Ursprung ewigen Geburt der H. Dreyfaltigkeit Gottes und wie durch und aus derselben sind geschaffen worden die Engel so wol [!] die Himmel auch die Sterne und Elementa, sampt allem Creaturlichen Wesen und alles was da lebet und Schweben. ...* Amsterdam 1682

[GC BrM 22. 1965, col. 512; BStb 5. 1987, 57; Dünnhaupt I. 1990, 678, 695. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]

148. Des Abts von Vallemont Merckwürdigkeiten der Natur und Kunst. Budißin 1714. [4 gr.]

Le Lorrain de Vallemont, Pierre (Abt von Vallemont, 1649–1721): *Merckwürdigkeiten der Natur und Kunst*. 1. Theil. Budissin 1714
[Georgi 4. 1742, 243.]

149. Eines Anonymi zuschrifft an alle aufrichtige und redlich gesinte Protestanten. [1 gr.]

150. Dr: Hanß Heinr: Helchers Sämtliche Medicinische Tractatlein. Breßl (?) 1729. [4 gr.]

Helcher, Hans Heinrich (1672–1729)
[Jöcher 2. 1750, col. 1460.]

151. des getreuen Eckhardts entlauffener Chymicus. Augsb. 1697. [3 gr.]

Des getreuen Eckhards Entlauffener Chymicus. Augsburg 1697
[Zedler Lex. 2. 1732, col. 1739; Georgi 2. 1742, 5.]

(34r)

152. Christian Carl Schindlers Metallische Probier Kunst. Dresd. 1697. [2 gr.]

Schindler, Christian Carl: *Metallische Probier-Kunst...* Dresden 1697
[BStb 45. 1990, 21.]

153. Probier-Buch auff alle Metall, Münz- Erzt- und bergwerck 1573. [2 gr.]

154. Joh. Jac. Woyts Thesaurus pharmaceutico-chirurgicus. Leipz 1696. [1 gr.]

Woyt, Johann Jacob (1671–1729): *Thesaurus pharmaceutico-chirurgicus latino germanicus, oder medicinische Schatz-Cammer*
[Jöcher 4. 1751, col. 1081–1082.]

155. Ursula Maria Zornin geb Bernhardtin Sorgfältiger gebrauch der Gnade Gottes. Züllich. 1734. [2 gr.]
Zorn, Ursula Maria (†1711): *Sorgfältiger Gebrauch der Gnade Gottes ... In Gottseligen Betrachtungen vorgestellt*. Züllichau 1734
[BStb 60. 1990, 141. – Jöcher 4. 1751, col. 2227.]
156. Jésus Immanuels Göttliche Liebes Geschichte. Amsterd. 1719. [2 gr.]
Jesus Immanuel Göttliche Liebes-Geschichte, von der Geburth und Erneuerung der Geschöpfe Gottes. Büding 1713
[Georgi 2. 1742, 313.]
157. Dr. Joh. Pordage Sophia, das ist die Holdseelige ewige Jung frau der Göttl. Weißheit. Amsterd. 1699. [4 gr.]
Pordage, John (1607–1681): *Sophia: das ist die holdseelige ewige Jungfrau der göttlichen Weisheit: oder wunderbahre geistliche Entdeck- und Offenbarungen ... Aus dem Manuscripto übergesetzt*. Amsterdam 1699
[GC BrM 193. 1963, col. 315; BStb 48. 1990, 16. – Jöcher 3. 1751, col. 1704–1705; Frick 1973, 561.]
158. M: Benj: Hederich Anleitung zu den fürnehmsten Historischen Wissenschaften. Witteb. 1717.
Dieses Buch giebt Hr. Liscovius von sein Eigenthum an. Zurück erhalten, Sal. Friedrich Liscovius
Hederich, Benjamin (1675–1748): *Anleitung zu den fürnehmsten historischen Wissenschaften*. Wittemberg 1717
[BStb 2. 1987, 145. – Jöcher 2. 1750, col. 1429–1430.]
159. Dr. Barthol: Sclei, Theosophische Schrifften oder eine allgemeine und geheime, iedoch einfältige und Teutsche Theologia 1686. [8 gr.]
Scleus, Bartholomeus: *Theosophische Schrifften, oder eine allgemeine und geheime, iedoch einfältige und deutsche Theologie*. Amsterdam 1686
[Georgi 4. 1742, 78; Jöcher 4. 1751, col. 427.]
160. Carl de Göglar Erneuerte Hauß und Feld Apothecke 1686. [2 gr.]
Gogler, Carl von: *Hauß und Feld-Apothec, Darinnen befindlich wie nicht allein der Mensch bey gesunden Tagen seinen Leib ... bestes verfahren solle ... so auch der Mensch nach Gottes Willen allbereit mit Kranckheit angegriffen wäre, so hat er hierinnen vielerley heilsame Mittel u. Curen...* Franckfurt a. M. 1667
[HAB Wolf. 2. 1982, 657. – Jöcher 2. 1750, col. 1055.]
161. Dr. Hans Heinrich Helcher Aurum Potabile oder Gold Tinctur. Breßl. 1718. [2 gr.]
Helcher, Hans Heinrich (1672–1729): *Aurum potabile oder Gold Tinctur*. Breslau 1718
[Georgi 1750, 170; BStb 3. 1987, 99. – Jöcher 2. 1750, col. 1460.]
- (34v)
162. Joh. Miltons Verlust des Paradieses. Zürich 1732. [2 gr.]
Milton, John (1608–1674): *Verlust des Paradieses. Ein Helden-Gedicht. In ungebundener Rede übersetzt*. [J. J. Bodmer] Zürich 1732
[GC BrM 160. 1963, col. 961; BStb 28. 1988, 2.]
163. Casp: Schröders, neue lustige und vollständige Jagd Kunst. Frckf. 1717. [4 gr.]
Schröder, Caspar (Hellwig, Christoph von, 1663–1721): *Neue Lustige und vollständige Jagd-Kunst, so wohl von denen Vögeln als auch andern Thieren...* Frankfurt und Leipzig 1717
[GC BrM 216. 1962, col. 232. – Jöcher 2. 1750, col. 1478–1479.]
164. Examen de l'Eucharistie de l'Eglise Romaine. Rotier 1682. [6 pf.]
165. der heimliche u. unerforschliche Natur Kundiger oder Accurate Beschreibung von der Wüntschel Ruthe. Nürb: 1694. [2 gr.]
[Le Lorrain de Vallemont, Pierre (Abt von Vallemont, 1649–1721)]: *Der heimliche und unerforschliche Natur-Kündiger, oder accurate Beschreibung von der Wüntschel Ruthe*. Nürnberg 1694
[Georgi 4. 1742, 331; Zedler Lex. 59. 1749, col. 800.]
166. Ein Alchymisches Manuscript [8 gr.]
167. Geberi curieuse vollständige Chymische Schriften. Frkf 1710. [2 gr.]
Geber (Jabir ibn Haiyan): *Curieuse vollständige Chymische Schrifte ... wie auch das Testament, Güldene Buch der dreyen Wörter Kallid Rachaidibi, und andere Chymische Tractätgen ... Alles aus einen uhralten MSS. genommen ... und an Tag gegeben von Philaletha*. Frankfurt und Leipzig 1710
[GC BrM 113. 1962, col. 565. – Frick 1973, 86.]
168. Jac. Böhmens von Christi Testamenten. Amsterd. 1682. [4 gr.]
Böhme, Jakob (1575–1624): *Von Christi Testamenten 2 Büchlein Das 1. von der H. Tauffe wie dieselbe im Grunde zu verstehen und warumb ein Christ sol [!] getauffet werden? Das 2. von dem H. Abendmahl des Herrn Christi was das sey nütze und würcke und wie dasselbe würdig genossen werde? Wie dieselben beydes nach dem Alten und Newen Testament müssen ... verstanden werden...* Amsterdam 1682
[Dünnhaupt I. 1990, 678, 692. – NDB 2. 388–390; Frick 1973, 124–127; Dünnhaupt I. 1990, 672.]
169. Joh. Walchii Geheimnisse der Natur des großen und kleinen Bauers. ao. (?) 1731. [4 gr.]
Walch, Johann (Grassaeus /Grasshof/, Johann, †1623): *Geheimniß der Natur des großen und kleinen Bauers, nebst Walchs Anmerck*. Altenburg 1730
[Georgi 1. 1742, 287. – Jöcher 2. 1750, col. 1134.]
170. Joh. Christoph Oehlers Arithmetica Mercatoria Nova. Hamb. [1 gr.]
171. Georg Paul Siegwolcks Gründliche und bescheidene Gedancken über des Hr: Abtes Mosheims Gedancken von der Ewigkeit der Höllen Straßen. Freyst. 1729. [2 gr.]
Siegvolck, Georg Paul: *Gedancken über Moßheims, ungegründete Gedancken von der Ewigkeit der Höllen-Pein*. Freystadt 1729
[Georgi 4. 1742, 102.]

(35r)

172. J. G. Toeltii Coelum reservatum [!] chymicum Frkf 1737. [3 gr.]

Toeltius, J. G.: *Coelum reseratum chymicum*. Frankfurt 1737

[BStb 51. 1990, 400.] [Lásd Nr. 187.]

173. Herrm: Fictulds Azoth et ignis: [2 gr.]

Fictuld (Ficktuld), Hermann (Johann Heinrich Schmidt, c. 1700–1777): *Azoth et Ignis, das ist, das wahre Elementarische Wasser und Feuer oder Mercurius Philosophorum, als das einige nothwendige der Fundamental-Uranfänge und Principiorum des Steins der Weisen. Aurelum Vellus oder Goldenes Vließ was dasselbe sey, sowohl in seinem Ursprunge, als erhabenen Zustande. ...* Leipzig 1749

[GC BrM 72. 1961, col. 793; DLit.Lex. 4. 1972, col. 1006; Frick 1973, 315. – DLit.-Lex. 4. 1972, col. 1006; Frick 1973, 313–317.]

174. Joh. George Gichtels Eröffnung und Anweisung der 3. Principien und Welten in Menschen. 1736. [3 gr.]

Gichtel, Johann Georg (1638–1710): *Eine Kurtze Eröffnung und Anweisung der dreyen Principien und Welten im Menschen in unterschiedlichen Figuren vorgestellt ... durch Johann Georg Grabern, Johan Georg Gichteln. o.O. 1736*

[GC BrM 85. 1961, col. 697; BStb 14. 1987, 395. – Jöcher 2. 1750, col. 986–987; NDB 6. 369; Frick 1973, 318–319; DLit.Lex. 6. 1978, col. 314–315.]

175. die Bücher der Chronik der Könige von Engelland von Nathan Ben Saddi. Frk. 1744. [2 gr.]

Nathan, Ben Saddi (Dodsley, Robert): *Die Bücher der Chronick derer Könige von Engelland, beschrieben in Jüdischer Schreibart durch Nathan Ben Saddi ... Nach dem Original verdollmetschet ...* Frankfurt und Leipzig 1744

[GC BrM 168. 1963, col. 879.]

176. Robert Boyle, Devotions particulieres qui peaut servir en divers occasions. [1 gr.]

Boyle, Robert (1627–1691)

[Jöcher 1. 1750, col. 1317–1318.]

177. Hiels, Grundstück welches gründlich in Hertzen der Menschen erklärt 1.) die wahre Christliche Lehre in Geiste 2.) die falsche Lehre des irdischen Wesens. 1687. [3 gr.]

Hiel, Friedrich (Jansen, Hendrik): *Grundstück des Hertzens im zweyen widerwaertigen Wesen*. Amsterdam 1687

[Georgi 2. 1742, 253.]

178. Mauritii Knauers vollständiger 100jähriger Calender von 1701 biß 1801. Schleitz (?) et aliu [3 gr.]

Knauer, Mauritius (1613–1664): *Nützlicher und curiöser 100 Jähriger Calender von 1701–1801*. Erfurt 1702

[Georgi 2. 1742, 351. – NDB 12. 160–161.]

179. Carl Heinr: von Bogatzky Reitzung zum Glauben oder beantwortung der Frage was muß ich Thun, daß ich seelig werde. Hall 1755. [4 gr.]

Bogatzky, Carl Heinrich von (1690–1774): *Reißung zum völligen Glauben, oder Beantwortung der Frage: Was muß*

ich thun daß ich selig werde; nebst einer Vorrede von dem todtten Glauben, als dem Selbstbetrug. Halle 1755

[Georgi 1758, 33. – Fischer I. 1967, 430; DLit. Lex. 1. 1968, col. 729.]

(35v)

180. die Edelgebohrne Jungfer Alchymia. Thübing 1730. [2 gr.]

Die edelgebohrne Jungfer Alchymia. Tübingen 1730

[BStb 1. 1987, 366.]

181. Marci Friedr. Rosenkreutzers Astronomia inferior. Nurnb. 1674. [1 gr.]

Rosenkreutzer, Marcus Friedrich (†1641): *Astronomia inferior oder: septem planetarum terrestrium spagyrica recensio. Das ist: Erzehlung und Erwehlung der sieben irdischen Planeten, als da sind: Bley, Zin, Eisen, & wie und woraus dieselbe in der Erden empfangen ... und geboren werden*. Nürnberg 1674

[GC BrM 207. 1963, col. 259; BStb 43. 1990, 79.]

182. Georg Paul Siegwolcks das von Jesu Christo aller Creatur zu prädigen befohlene ewige Evangelium. Frckf. 1743. [2 gr.]

Siegvolck, Georg Paul: *Das von Jesu allen Creaturen zu predigen befohlene ewige Evangelium etc.* Altona 1743

[Georgi 1750, 344.]

183. Dr. Ambrosii Lobwaßers Psalmen Davids. Amsterd 1646. [6 pf.]

Lobwasser, Ambrosius (1515–1585): *Psalmen Davids, nach frantzösischer Melodeij in deutschen Reimen gebracht durch D. Ambros. Lobwasser*. Amsterdam 1659

[GC BrM 17. 1965, col. 879. – Jöcher 2. 1750, col. 2483–2484; Fischer I. 1967, 454.]

184. Baron Urbigeri besondere chymische Schrifften. Hamb 1703. [3 gr.]

Urbigerus, Baron: *Besondere Chymische Schrifften*. Hamburg 1705

[Georgi 4. 1742, 277.]

185. Henr. Corn: Agrippae Ungewißheit und Eitelkeit aller Künste und Wissenschaften. Cöln 1713. [4 gr.]

Agrippa v. Nettesheim, Heinrich Cornelius (1486–1535): *Ungewißheit und Eitelkeit aller Künste und Wissenschaften*. Cöln 1713

[Georgi 1. 1742, 19.]

186. drey curieuse Chymische Tractatlein 1. die güldene Rose. 2. Brunn der Weißheit 3. Blut der Natur. Frkf 1706. [3 gr.]

Drey Curiöse Chymische Tractätlein 1.) Güldene Rose 2.) Brunn der Weisheit 3.) Blut der Natur. Hamburg 1704

[Georgi 1. 1742, 286.]

187. J. G. Toeltii Coelum reservatum [!] chymicum. Frk. 1737. [6 gr.]

Toeltius, J. G.: *Coelum reseratum chymicum*. Frankfurt 1737

[BStb 51. 1990, 400.] [Lásd Nr. 172.]

188. Eines Anonymi: Curiosos Laboratorium Medico-Chymicum. Dresden 1718. [3 gr.]

Curiosos Laboratorium medico-chymicum. Dresden 1706

[BStb 8. 1987, 287.]

189. David Hollatz Verherrlichung Christi in seinem theuren und unschätzbaren Blute. Leipzig 1747. [1 gr.]
Hollatz, David (1648–1713): *Verherrlichung Christi in seinem theuern Blute*. Görlitz 1746
[Georgi 1750, 184. – Jöcher 2. 1750, col. 1675.]
- (36r)
190. Anonymi: Con- et Dissensus Chymicorum de fumigeratissimo rustici minoris particulari. Leipzig 1715. [4 gr.]
Con- & Dissensus Chymicorum von des Kleinen Bauers Particular. Leipzig 1715
[Georgi 1. 1742, 286.]
191. Dr. Conr. Horlachers Bibliotheca Chemico-curiosa Dr. Magneti.[!] Frkf. 1707. [2 gr.]
Horlacher, Conrad: *Bibliotheca chemico-curiosa D. Mangeti enucleata ac illustrata*. Frankfurt 1707
[BStb 17. 1987, 228. – Jöcher 2. 1750, col. 1706.]
192. Joach. Langens lateinische Grammatica. Halle, 1741. [4 gr.]
Lange, Joachim (1670–1744)
[Jöcher 2. 1750, col. 2249–2251]
193. Joh. Friedr. Stockhausens Mira praesagia Mortis. Frkf. 1698. [1 gr.]
Stockhausen, Johann Friedrich: *Mira Praesagia Mortis, das ist: Wunderliche Todes-Verboten, welche einigen Leuten durch übernatürliche ... Vor-Zeichen ihren oder der Ihrigen Tod zuvor anzumelden pflegen ...* Frankfurt und Leipzig 1694
[GC BrM 230. 1964, col. 576.]
194. Die neuaufgehende chymische Sonne, samt ihre Glantze und Scheine. Frankfurt 1740. [6 pf.]
195. Anonymi: Alchymia denudata, revisa et aucta. Leipz: 1728. [2 gr.]
Alchymia denudata revisa et aucta von J. N. I. 2terTheil. Leipzig 1728
[Georgi 1. 1742, 26.]
196. Anonymi: Erbauliche Theosophische Send Schreiben. Heliopolis 1700. [3 gr.]
[Gichtel, Johann Georg (1638–1710)]: *Erbauliche Theosophische Sendschreiben eines in Gott getreuen Mitglieds J. Ch. 2 Theile*. Heliostadt 1700
[Georgi 4. 1742, 208. – Jöcher 2. 1750, col. 986–987; NDB 6. 369; DLit.Lex. 6. 1978, col. 314–315.]
197. Phil. Joan: Tileman genant Schenck (?) Sechs zehen Stufen des Gnaden Throns Jesus Christus. Brem: 1715. [2 gr.]
Tilemann, Johann Philipp: *16. Stufen des Gnaden-Throns Christi, Vorbereitung zum H. Abendmahle*. Bremen 1715
[Georgi 4. 1742, 219.]
198. Anonymi: Gedanken über das Reich derer Blumen. Dresden 1740. [6 gr.]
Gedanken über das Reich der Blumen, von einem Liebhaber Solcher Schönen Geschöpfe. Dresden 1746
[Georgi 1755, 122.]
199. Christian Weisens Politischer Redner. Leipz 1677. [6 pf.]
- Weise, Christian (1642–1708): *Politischer Redner Das ist kurtze und eigentliche Nachricht wie ein sorgfältiger Hofmeister seine untergebene zu den Wolredenheit anführen sol [!] damit selbige lernen...* Leipzig 1677
[Dünnhaupt VI. 1993, 4200. – Jöcher 4. 1751, col. 1867–1869; Dünnhaupt VI. 1993, 4179.]
200. Jos: Tänzers Notabilia Venatoris. Nürnbn. 1731.[6 gr.]
Täntzer, Johann: *Notabilia Venatoris ... darinnen alle Geheimnisse der gantzen Jagd-Wissenschaft ... nach der Lehr-Art Herrn J. Täntzers abgefasst worden*. [Nürnberg] 1731
[GC BrM 234. 1964, col. 239; BStb 50. 1990, 152. – Jöcher 4. 1751, col. 984.]
- (36v)
201. Joh. Ulrich Müllers Unbetrüg! Stunden weiser. Ulm 1712. [2 gr.]
Müller, Johann Ulrich: *Unbetrüglicher Stunden-Weiser, das ist: eine deutliche und curiose Beschreibung aller der Zeit üblichen Sonnen-Uhren*. Ulm 1712
[GC BrM 166. 1963, col. 284. – Jöcher 3. 1751, col. 737.]
202. Jordain Olivier, Leçon Chretienne d'un pere à ses Enfans, a la Haye 1707. [1 gr.]
Olivier, Jordain (†1709): *Leçons chrétiennes d'un père à ses enfans*. La Haye 1706.
[Dict.Fr. XVIII. siècle 2. 1960, 323.]
203. Hadriani A Mynsicht thesaurus et armamentum Medico Chymicum. Lugd. 1664. [1 gr.]
Mynsicht, Hadrian von (1603–1683): *Thesaurus et armamentarium medico-chymicum. Hoc est: Selectissimorum contra quosvis morbos, pharmacorum conficiendorum secretissima ratio ... & nunc una cum remediorum virtute, usu & dosi doctrinae & sapientiae filiis fideliter revelata & communicata ...* Lubecae 1646
[HAB Wolf. 3. 1982, 1179. – Jöcher 3. 1751, col. 794–795; Frick 1973, 131, 153, 362.]
204. Jacques Saurin Sermons sur divers textes de l'Ecriture Sainte, a la Haye 1708. [2 gr.]
Saurin, Jacques (1677–1730): *Sermons sur divers textes de l'écriture sainte*. La Haye 1711–1712
[BStb 44. 1990, 330. – Jöcher 4. 1751, col. 174–175; Dict.Fr. XVIII. siècle 2. 1960, 530.]
205. Dr. Aug. Pfeiffers Evangel. Erquick Stunden. Leipz 1683. [4 gr.]
Pfeiffer, August (1640–1698): *Evangelische Erquickstunden, oder auserlesene auf den Kern des ordentlichen Evangelien eingerichtete zu sabbatischen Seelen-Luft dienliche Exempel und Historien*. Leipzig 1683
[Jöcher 3. 1751, col. 1490; Jöcher Erg.B. 5. 1961, col. 2188.]
206. Joseph Glanville Saducismus Triumphatus. Hab. 1701. [3 gr.]
Glanville, Joseph (†1680): *Sadducismus triumphans, oder von Heren und Herereyen*. Hamburg 1701
[Jöcher 2. 1750, col. 1015; BStb 14. 1987, 436.]
207. L. Christoph Hellwigs Geheimer Medicus. Frkfr. 1718. et aliu [6 gr.]

- Hellwig, Christoph von (1663–1721): ... *Geheimer Medicus, welcher denen Patienten so wohl Manns- als Weibs-Personen ... in allen ... Kranckheiten, mit allerhand Approbirten ... Teutsch und Lateinischen Recepten [!] an die Hand gehet*. Frankfurt und Leipzig 1715
[GC BrM 101. 1961, col. 356. – Jöcher 2. 1750, col. 1478–1479.]
208. Valent. Kräutermanns Curieuser und Wohlerfahrner Chymist. Leipz. 1738. [4 gr.]
Krautermann, Valentin (Hellwig, Christoph von, 1663–1721): *Der curieuse und wohl-erfahrene chymist, welcher nicht alleine die aus dem Mineral–Vegetabilischen und Thier-Reiche hergenommene, und in der Medicin gebräuchlichste chymische Processe ... lehret sondern ... auch anweist, wie solche nach denen gehörigen Kunst-Griffen ... zu bereiten, und solche zu Erhaltung menschlicher Gesandheit [!] bey allen ... Kranckheiten ... zusammen getragen ...* Leipzig und Arnstadt 1738
[GC BrM 126. 1962, col. 336–337. – Jöcher 2. 1750, col. 1478–1479.]
209. Dr. Andr: Rüdigers Anweisung zur Zufriedenheit der Seelen. Leipz: 1734. [3 gr.]
Rüdiger, Andreas (1673–1731): *Von der Zufriedenheit des Gemüths*. Leipzig 1734
[Georgi 3. 1742, 321. – Jöcher 3. 1751, col. 2292–2294.]
210. Henr: Corn: Agrippae De Occulta Philosophia Lugd: 1550. [1 gr.]
Agrippa v. Nettesheim, Heinrich Cornelius (1486–1535): *De occulta philosophia*. Lugdunum 1550
[BStb 1. 1987, 310.]
211. Anonymi: Großer Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte. Frkf. 1668. [2 gr.]
(Fol. 139r [226]: Harsdorfer)
Harsdoerffer, Georg Phillip (1607–1658): *Der Grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte. Das Erste [-zweyte] hundert. Mit vielen merkwürdigen Erzehlungen Klugen Sprüchen scharff sinnigen Hofreden neuen Fabeln verborgenen Rähtseln artigen Schertzfragen und darauf wolgefüigten Antworten &c. außgezieret und eröffnet*. Franckfurt 1651
[Dünnhaupt III. 1991, 2004. – Jöcher 2. 1750, col. 1377–1378; Dünnhaupt III. 1991, 1969.]
- (37r)
212. Adami Tribbechovii Geceurentzige Lieb. Leip. 1701. [1 gr.]
Tribbechow, Adam (1641–1684): *Geceurentzige Liebe, Passions Andachten*. Leipzig 1701
[Georgi 4. 1642, 231. – Fischer I. 1967, 479.]
213. Phil. Aureoli Theophrasti Paracelsi von Hohenheim Geheimniß, und vollständiges Wüntsches Hütlein. Erf 1738. [2 gr.]
Paracelsus, Aureolus Philippus Theophrastus von Hohenheim (c. 1493–1541): *Geheimes und vollständiges Wünsch-Hütlein*. Erfurt 1738
[BStb 34. 1988, 212.]
214. Dr. Christian Müllers Himmlische Influentz und reicher Seegen in denen Kräutern. Frkf. 1737. [5 gr.]
- Müller, Christian: *Reicher Seegen in den Kräutern*. Nürnberg 1738
[Georgi 1755, 231.]
215. Fasciculus Geomanticus. Veronae 1687. [?gr?]
Fasciculus Geomanticus: Opera Geomantica varia variorum. Venet. 1686
[Georgi 2. 1642, 52.]
216. Friedrich Adolph Langens Geheimniß des Gnadenbundes. Bremen 1726. 6. trz. Band [6 rth. 12 gr.]
217. Memoires du Scqeor (?) du Signor Fioraventi à Liège 1738. [2 gr.]
Fioraventi (Marquis Damis): *Mémoires du Signor Fioraventi ... écrits par lui même*. Genève 1739–1741
[GC BrM 73. 1961, col. 378.]
218. William Cave erstes Christenthum. Leipz. 1696. [6 gr.]
Cave, William (†1713): *Erstes Christenthum, oder Gottesdienst der alten Christen in den ersten Zeiten des evangelii, aus dem englischen anitzo übersetzt*. Leipzig 1696
[GC BrM 35. 1965, col. 767; BStb 6. 1987, 347. – Jöcher 1. 1750, col. 1782.]
219. Das galante Sachsen 1. u. 2 Theil, Offenbach 1735. [1 gr.]
von Böllnitz: *Das galante Sachsen*. Offenbach 1735–1736.
[BStb 5. 1987, 64.]
220. L' idée du Peintre parfait. Amst. 1736. [3 gr.]
[Félibien, André (1619–1695)]: *L' idée du peintre parfait*. Amsterdam 1736
[Georgi 1753, 205; NBiogr.Gen. 17. 1856, col. 271.]
221. Georgii Agricolae Opera per Joh. Siegfried Wittenb. 1612. [1 gr.]
Agricola, Georg (1494–1555): *De ortu & causis subterraneorum lib. V. ... In certa capita distributi, capitum argumentis, & nonnullis scholiis marginalibus illustrati à Joanne Sigfrido ... Accesserunt de metallicis rebus & nominibus observationes variae & eruditae ex schedis Georgii Fabricii ...* Wittebergae 1612
[GC BrM 2. 1965, col. 708. – Jöcher 1. 1750, col. 149–150; NDB 1. 98–100.]
222. Joh: Christ: Seybten Geheimniß Gottes. Berl 1744. [6 pf.]
Seybt, Johann Christian: *Das Geheimniß Gottes, aus Apocal.* Berlin 1744
[Georgi 1750, 342.]
- (37v)
223. Das Geheimniß der Verwesung und Verbrennung aller dinge. Frk 1733. [6 pf.]
Das Geheimnuß der Verwesung ... aller Dinge. Franckfurt 1759
[BStb 14. 1987, 106.]
224. Dr. Andr: Petermanns Chimia. Lips. 1708. [1 gr.]
Petermann, Andreas (1649–1703): *Chimia. Opus posthumum editum a ... B.B. Petermanno*. Leipzig 1708

- [Georgi 3. 1742, 198; GC BrM 187. 1963, col. 731. – Jöcher 3. 1751, col. 1420.]
225. Dav. Beuthers Universal u. Particularia der Verwandlung geringer Metalle in Gold und Silber. Hamb: 1718. [2 gr.]
Beuther, David: *Universal und Particularia, worin die Verwandlung geringer Metalle in Gold und Silber gelehret wird.* Hamburg 1718
[BStb 4. 1987, 318.]
226. Dr. Marpergers Wächterstimme. Rostock 1728. [6 pf.] (Fol. 168r [369.k.]: Geistl. Wächterstimme)
Marperger, Bernhard Walther (1682–1746)
[Jöcher 3. 1751, col. 197–199.]
227. Recueil des plus beaux Secrets de Medicinè, à Pari 1695. [5 gr.]
Récueil des plus beaux Secrets de Médecine. Paris 1695
[Georgi 1753, 336/b.]
228. Dr. Meuderi Analysis Antimonii Physico-Chymico rationalis. Dresden 1738. [1 gr.]
Meuder, Ernst Peter: *Analysis Antimonii physico-chymico-rationalis, darinn der Grund aller gewöhnlichen und bekandten Processe dieses Mineralis ... gezeigt wird.* Dresden und Leipzig, Wittenberg 1738
[GC BrM 159. 1962, col. 1; BStb 2. 1987, 53.]
229. Dr. Gottfr. Rothens gründl. Anleitung zur Chymie. Frkt 1739. [1 gr.]
Rothe, Gottfried (†1710): *Gründliche Anleitung zur Chymie, darinnen nicht nur die in derselben vorkommende Operationes, und die aus denen Operationibus entstehende Producta, sondern auch die Praeparationes derer besten chymischen Medicamenten aus der berühmtesten Medicorum, sonderlich Ludovici, Wedelii, StahlII etc. ...* Leipzig 1721–1723
[GC BrM 207. 1963, col. 806. – Jöcher 3. 1751, col. 2248.] [Lásd Nr. 283.]
230. Joh. Friedr. Henckel von der Berg Sucht u. Hütten Katzen. Freyb: 1728. [1 gr.]
Henkel, Johann Friedrich (1679–1744): *Medicinischer Ufstand [!] und Schmeltz-Bogen, Insonderheit von der Bergsucht und Hütten-Katze, und einigen andern, denen Bergleuthen und Hütten Arbeitern zustossenden Kranckheiten, vor dieselben und so sonst in Stein, Ertz, Metall und im Feuer arbeiten ...* Freyberg 1728
[GC BrM 101. 1961, col. 721. – Jöcher 2. 1750, col. 1486–1487.]
231. Hiels Gezeugnisse des verborgnen Acker Schatzes. Amsterd. 1690. [3 gr.]
Hiel, Friedrich (Jansen, Hendrik): *Das Buch der Gezeugnissen des verborgnen Akker-Schatzes ... Ehemals durch Hiel, das ist das einwesige Leben Gottes selbstn gedictirt, von einem ... gar geringen Werckzeuge ... ans Liecht gebracht.* o.O 1690.
[GC BrM 115. 1962, col. 7]
232. R. Abrahami Eleazaris Uhraltas Chymisches Werck. Erf: 1735. [2 gr.]
Eleazar, Abraham: *Des Arabers uraltes chymisch Werck, und in Lib. Arab. Chaldaeischer Sprach beschrieben, von einem Anonymo übersetzt.* Erfurt 1735
- [Georgi 2. 1742, 14. – Frick 1973, 311.]
233. Ein Chymisches Manuscript. [4 gr.] (38r)
234. Joh. Poppii Hodogeticus Chymicus. Leipz. 1627. [1 gr.]
Popp, Johann: *Hodogeticus Chymicus, oder Wegweiser zu der chymischen Medicin, in welchem gehandelt wird, wie ein Medicus auff Hermetische Art geschaffen seyn, ... zu continuirung seiner vorigen zweyen Tractatum an Statt des dritten Theils...* Leipzig 1627
[GC BrM 193. 1963, col. 261; BStb 37. 1988, 208. – Jöcher 3. 1751, col. 1700.]
235. Neue und vollständige Keller Meisterey. Schwob: 1717. [1 gr.]
236. Anonymi: Kurtzer Unterricht von guten Wercken. Frkf 1726. [6 pf.]
Kurtzer und in Gottes Wort gegründeter Unterricht von guten Wercken. Frankfurt 1726
[Georgi 4. 1742, 269.]
237. Ein Medicinisches Manuscript. [2 gr.]
238. Balth: Schnurr, Kunst und Wunderbüchlein. Frkf 1615. [1 gr.]
Schnurr, Balthasar (1572–1644): *Kunst und Wunder Büchlein, Darinnen allerhand nützliche, und zu einer wolbestellten Haushaltung, wie auch andere zu Schimpff und Kurtzweil gehörige Sachen und Kunststücke, verfasst und begriffen: als ... Zubereitung mancherley Confecten, Fische und Vogelfang, Wein, ... und Bierbüchlein ... zum andernmahl in Truck geben ...* Frankfurt a. M. 1615
[GC BrM 15. 1964, col. 681. – Jöcher 4. 1751, col. 317; Fischer I. 1967, 473.]
239. Teutsch Evangelisches Judenthum. Frkf 1722. [1 gr.]
[Ho(h)burg, Christian (1607–1675)]: *Teutsch Evangelisches Judenthum; das ist: gründlicher Beweiss ... dass wir Evangelische in Teutschland grösten Theils, dem Jüdischen Volck im Alten Testament jetzo gleich ... Nebenst angehängtem ... Raht ..., wie diesem Untheil ... zusteuren ..., und das heutige fast Jüdische Christenthum in Theutschland auss dem Schlaaff der Heucheley ... zu erwecken ... von neuen verbessert, etc.* [Frankfurt am M.] 1705
[GC BrM 104. 1961, col. 784. – Jöcher 2. 1750, col. 1668.]
240. Dr. Joh. Friedr: Henckel wiederlebender Berg-Gieß Hübel. [1(?) gr.]
Henkel, Johann Friedrich (1679–1744): *Gieshübelium Redivivum, Der wiederlebende Berggiesshübel, in dem allda neuerfundenen Friedrichs-Brunnen und dem Joh. Georgen-Bade, unweit Pirna in Meissen gelegen, nebst einem Anhang von Kalten Bädern der Alten ...* 4 Th. Freyburg, Dresden 1729–1732
[GC BrM 101. 1961, col. 721. – Jöcher 2. 1750, col. 1486–1487.]
- (38v)
2. Dez. 1757.
241. Stanisl. Rheinhardi Acxtelmeÿers des Natur Lichts weit eröffneten Pallast. Schwob: 1706. in 4to [4 gr.]

- Acxtelmeier, Stanislaus Reinhard: *Des Natur-Lichts weit eröffneter Pallast, worinnen vielfältige rare Natur- und Kunst-Wercke ... verhandelt werden*. Schwobach; Augsburg 1706
[GC BrM 1. 1965, col. 847.]
242. Kurtze Instruction zu der Geomantia auff die neue Arth. 1701. 4to [1 gr.]
Kurze Instruction zu der Geomantia, auf die neue Arth nach astrologischer Application. 1701
[BStb 20. 1987, 377.]
243. Jani (?) Sacini neuerfundene köstliche Perle. Leipz 1714. 4to [1 gr.]
244. Anonimi, Natura naturantis et Naturatae Mysterium in scuto Davidico. Berlenburg 1724. 4to [3 pf.]
245. Gesprächre zwischen Sócrates den Ober Aufseher in den Reihe der Geiste und dem Röhm. Kayser Carol VI. Frkf 1742. 4to [1 gr.]
- (39r)
246. Calendarium Oeconomicum perpetuum practicum. Straßb. 4to [6 pf.]
247. Emblema Physicum Spagiricum. 4to [1 gr.]
248. Ein Manuscript sub rub: der Weisen Rosen Garthen. 4to [2 gr.]
- In 8vo
249. Basilius Valentinus redivivus. Leipz. 1716. [1 gr.]
Knörr, Louis Gilhomme de: *Basilius Valentinus redivivus, hell-leuchtendes Gestirn der Alchymie mit L. G. de Knörr Anmerck*. Leipzig 1716
[Zedler Lex. 1. 1732, col. 1068; Georgi 4. 1742, 241. – Jöcher Erg.B 3. 1961, col. 577.]
250. Ein Chymisches Manuscript. [1 gr.]
251. Ein Manuscript, sub rubrica Compendiolum De praeparatione Auri Potabilis. [6 pf.]
252. Les Pseumes de David mit Notum à Berl 1731. [3 gr.]
253. Benj. Schmolckens das in gebundenen Seuffzer mit Gott verbundene Andächtige Herzen. Breßlau 1729. Eiusd: Saiten Spiel des Herzens und Geistl. Wander Staab. [3 gr.]
Schmolck, Benjamin (1672–1737): *Das In gebundenen Seufftzern mit Gott verbundene Andächtige Hertz, vor den Thron der Gnaden Geleget von Benjamin Schmolcken der Evangel. Kirchen u. Schulen Pastore Primario und Inspectore zu Schweidnitz*. Breßlau und Liegnitz ... 1729
Das Saiten-Spiel Des Hertzens Am Tage des Herrrn [!] ode Sonn- und Fest-tägliche Cantaten, nebst einigen andern Liedern verfertiget von Benjamin Schmolcken. Breßlau und Liegnitz 1720
Geistlicher Wanderstab Des Sionitistischen Pilgrims, Oder: Kurtz-gefaßte Gebeth- und Lieder-Andacht Derer, so in die Kirche reisen. In die Hand und an die Hand gegeben Von Benjamin Schmolcken... Schweinitz und Leipzig 1717
[Georgi 4. 1742, 51; GC BrM 215. 1964, col. 509; Dünnhaupt V. 1991, 3670–3671, 3674, 3676. – Jöcher 4. 1751, col. 307; Fischer I. 1967, 471; Dünnhaupt V. 1991, 3661.]
254. Benj. Schmolcken Heil. Schauptatz der Liebe bey dem Creutz und Grabe Iesu. Breßl. 1730. Eiusd: Schmuck und Asche. [3 gr.]
Schmolck, Benjamin (1672–1737): *Heiliger Schau-Platz der Liebe bey dem Creutz und Grabe Jesu*. (In Verse) Bresslau und Liegnitz 1730
Des andächtigen Hertzens Schmuck und Asche, oder neue Sam(m)lung zwey hundert Freund- und Trauer-Lieder, zum fünfftenmal ausgefertigt. Bresslau u. Liegnitz 1728
[GC BrM 215. 1964, col. 508, 509. – Jöcher 4. 1751, col. 307; Fischer I. 1967, 471; Dünnhaupt V. 1991, 3661.]
255. Das Franckfurtische Gesang Buch. Frkf 1711. [1 gr.]
Frankfurtisches Kirchen-Gesangbuch. Frankfurt a. M. 1734
[BStb 13. 1987, 264.]
- (39v)
256. L' ancienne Guerre des Chevaliers. [6 pf.]
257. Erbauliche Theosophische Send Schreiben dritter und 4ter Theil, noch (?) 5ter Theil. [4 gr.]
[Gichtel, Johann Georg (1638–1710)]: *Erbauliche Theosophische Sendschreiben eines in Gott getreuen Mitglieds*. Ch. 5 Theile. Magdeburg 1710
[Georgi 4. 1742, 208. – Jöcher 2. 1750, col. 986–987; NDB 6 369; DLit.Lex. 6. 1978, col. 314–315.]
258. Joh. Rudolph Glaubers des Teutschlandes Wohlfahrts 1. Theil. Amsterd. 1656. [2 gr.]
Glauber, Johann Rudolph (1604–1670): *Des Teutschlands Wohlfahrt Erster Theil. Darinnen von des Weins, Korn und Holzes Concentrirung, sampt deroselben nutschlichen als bisshero geschehenen Gebrauch, gehandelt wirdt* ... Amsterdam 1656
[GC BrM 87. 1961, col. 42; Dünnhaupt III. 1991, 1638. – Jöcher 2. 1750, col. 1019; NDB 6. 437–438; Dünnhaupt III. 1991, 1622.]
259. Bibliotheque Germanique. Tom onzieme, à Amsterdam 1726. [6 pf.]
Bibliothèque Germanique. Amsterdam 1720–1740. Tom. 1–50.
[Dict.Fr. XVIII. siècle 1. 1960, 198.]
260. Jean Lèade Neu brechende und sich zer theilende himmels Wolcken. Amsterd: 1700. [1 gr.]
Leade, Jane (1623–1704)
[Jöcher 2. 1750, col. 2326–2317; Frick 1973, 561.]
261. Henr: Rantzovius. de conservanda valetudine. Leipz. [6 pf.]
Rantzau (Rantzovius), Heinrich (1526–1598): *De conservanda valetudine ... Editus a Dethlevo Sylvio Holsato*. Lipsiae (in 8vo: 1576; 1580; 1582; 1587; 1601)

- [Georgi 3. 1742, 267; GC BrM 198. 1963, col. 769; HAB Wolf. 3. 1982, 1343; BStb 40. 1988, 46. – Jöcher 3. 1751, col. 1902–1903.]
262. Christ. Dan. Bröherrs außerordentl. Gespräche zwischen einen Todten Gräber und einen Geist aus dem Reiche der Geister. Straß. 1743. [3 pf.]
263. Hiels dritter Theil der Christl. Geheimden Episteln. Amsterd. 1690. und 1. Theil [6 gr.]
Hiel, Friedrich (Jansen, Hendrik): *Mystische Episteln und Sendschreiben von Geheimnissen Inwendigkeit der Seelen*. Amsterdam 1687
[Georgi 2. 1742, 253.]
264. Sendivogi Novum Lumen Chymicum Novo lumine auctum. Frkt 1682. [1 gr.]
Sendivogius, Michael (1566–1646): *Novum Lumen Chymicum novo lumine auctum. Sive zwölf geheimde Chymische Taffeln und Beischriften über die XII. Tractate Sendivogii nebenst beygehenden Kurtzen Commentario und angefügter Schluss Rede Orthelii*. Frankfurt und Leipzig 1682
[GC BrM 219. 1964, col. 27. – Jöcher 4. 1751, col. 500.]
265. Dr. Henckels Fortsetzung von Berg Gießhübelischen 2. Gesund Brunnen. Dresden 1730. [3 pf.]
Henkel, Johann Friedrich (1679–1744): *Fortsetzung von Berg-Gießhübelischen zweyen Gesund-Brunnen*. 1730
[HAB Wolf. 2. 1982, 751. – Jöcher 2. 1750, col. 1486–1487.]
- (40r)
266. Selecta Physico-Oeconomica 1. Stück. Stuttg: 1749. [6 pf.]
Selecta physico-oeconomica, oder Sammlung von allerhand zur Naturforschung und Haushaltungs-Kunst gehörigen Begebenheiten. (von J.A. Gesner m. Beytr. v. J.C. Erhard) Stuttgart 1752–1753. Bd. 1. 2.
[BStb 46. 1990, 213.]
267. Ein Mscrt sub rub: kürztliche Erwähnung von der Universal Tinctur. 4to [1 gr.]
- In Duodesimo
268. Alberti Magni Geheimniße der Weiber. Nürn. 1689. [2 gr.]
Albertus Magnus (c. 1193–1280): *Von den Geheimnissen derer Weiber: wie auch von den Tugenden derer Kräuter, Steine und Thiere: und den Wunderwerken der Welt*. ... Nürnberg 1701
[GC BrM 2. 1965, col. 1283. – NDB 1. 144–148.]
269. Die Psalmen Davids. Frckf. [1 gr.]
270. Melch: Lübeck de Crimine Atheismi. Leipz. [6 pf.]
Luebeck, Melchior (1670–1732): *De crimine Atheismi ejusque poena consideratio theologico-historico-juridica*. Regiomonti & Lipsiae [1727]
[GC BrM 146. 1962, col. 162. – Jöcher 2. 1750, col. 2590.]
271. Ellam [!] beynons barmherziger Sāmariter. 1670. [1 gr.]
- Beynon, Elias: *Barmherziger Samariter*. Costanz 1670
[BStb 4. 1987, 339.] [Lásd Nr. 281.]
272. M. Joh. Casp. Schadens nützliche Anweisung zu fruchtbarer Betrachtung der 6. Tage Wercke Gottes. Nurnb. 1701. [1 gr.]
Schade, Johann Caspar (1666–1698): *Anweisung zur Betrachtung der 6 Tagewercke Gottes*. Nürnberg 1701
[Georgi 4. 1742, 26. – Jöcher 4. 1751, col. 207; Fischer 1967, 1. 469.]
273. Johan: Evangelistae Reich Gottes in der Seelen. Frnkf 1690. [2 gr.]
Joannes Evangelista Silvaducensis: *Das Reich Gottes in der Seele*. Frankfurt a. M. 1736. Th. 1, 2.
[BStb 19. 1987, 14. – GC BrM 117. 1962, col. 148.]
274. Benj. Schmolckens Bohim und Elim. Breßl. 1731. [3 gr.]
Schmolck, Benjamin (1672–1737): *Bochim und Elim, oder neue Sammlung von Trauer- und Trost-Liedern*. Bresslau und Liegnitz 1731
[GC BrM 215. 1964, col. 508. – Jöcher 4. 1751, col. 307; Fischer I. 1967, 471; Dünnhaupt V. 1991, 3661.]
275. Secrets Merveilleux de la Magie Naturelle et Cabalistique à Lyon 1706. [1 gr.]
Albertus, Lucius: *Secrets merveilleux de la magie naturelle & cabalistique du Petit Albert, trad. exactement sur l'original latin, intitulé Alberti Parvi Lucii Libellus de mirabilibus naturae arcanis* ... Lion 1706
[GK PrB 2. 1932, col. 793.]
- (40v)
276. Thomas Doolittle von würdigen gebrauch des heil Abendmahls. Berl 1735. [6 pf.]
Doolittle, Thomas: *Tractat vom heiligen Abendmahl*. Berlin 1702
[Georgi 1. 1742, 389.]
277. George Kreckwitzens Ausführ. beschreibung des ganzen Fürstenthums Siebenbürgen. Nürnberg 1688. [1 gr.]
Krekwitz, Georg: *Totius principatus Transylvaniae accurata Descriptio: Das ist: Ausführliche Beschreibung des gantzen Fürstenthums Siebenbürgen, Seinen Ursprung, Aufnahm und Wachsthum Alles aus den bewährtesten Scribenten zusamm gesucht* ... von Georg Kreckwitz. Nürnberg 1688
[BStb 20. 1987, 173.]
278. D. J. J. Bechers Moral Discours von denen eigentlichen Ursachen des Glücks und Unglücks. Frkf 1669. [6 pf.]
Becher, Johann Joachim (1635–1682): *Moral Discours von den eigentlichen Ursachen des Glücks und Unglücks Allwo gleichsam auff einer Wagschal Alle und jede menschliche Actiones auff der gantzen Welt so zum Guten und Bösen gericht ohnpartheyisch erwogen werden*. Frankfurt am Mayn 1669
[GC BrM 13. 1965, col. 713; Dünnhaupt I. 1990, 441. – Jöcher 1. 1750, col. 889–890; Dünnhaupt I. 1990, 428.]
279. P. Allix bonnes et saintes pensees et maximes du Vray Chretien pour tous les jours du Mois. Hal: 1700. [3 pf.]

- Allix, Pierre (1641–1717): *Bonnes & Saintes Pensées pour les Jours du Mois*. Nyort 1680
Les maximes du vrai chrétien. Amsterdam 1687
 [Georgi 1753, 7; Dict.Fr. XVII. siècle 1954, 71. – Jöcher, 1. 1750. col. 283–284; Dict.Fr. XVII. siècle 1954, 70–71.]
280. Dr. Ludw. Bailii Übung der Gottseeligkeit, Lüneb 1689. [2 gr.]
 Bailly, Ludwig (†1632): *Praxis Pietatis, das ist Übung der Gottseligkeit. Nebenst e. Nützlichen Büchlein von der Andacht u. angehängten Kleinen Catechismus-Schule*. Lüneburg 1689
 [GK PrStB 13. 1938, col. 730. – Zedler Lex. 3. 1733, col. 811; Jöcher 1. 1750, col. 715.]
281. Elia Beynon Barmherziger Samariter. Bärn (?) 1680. [1 gr.]
 Beynon, Elias: *Barmherziger Samariter*. Nürnberg 1680
 [Georgi 1. 1742, 144.] [Lásd Nr. 271.]
282. Marci Steffens Silentii post clamores 1 Theil. Köln 1694. [1 gr.]
 Steffens (Stephani), Marcus: *Silentium post clamores*. [Jöcher 4. 1751, col. 792–793]
283. D. Gottfr. Rothens gründl. Anleitung zur Chymie. Leipz: 1727. [1 gr.]
 Rothe, Gottfried (†1710): *Gründliche Anleitung zur Chemie*. Leipzig 1727
 [BStb 43. 1990, 148. – Jöcher 3. 1751, col. 2248.] [Lásd Nr. 229.]
284. d'Emerÿ Nouveau recueil de Curiositez. Par: 1685. [1 gr.]
 Lémery, Nicolas (1645–1715): *Recueil de Curiositez rares des ... effets de la Nature*. o.O. 1684
 [BStb 22. 1988, 214. – Jöcher 2. 1750, col. 2357–2358.]
285. Bened: Pictets Gebethe auf alle Tage der Woche. Bas. 1731. [6 pf.]
 Pictet, Benedict (1655–1724)
 [Jöcher 3. 1751, col. 1554–1555.]
- (41r)
286. Lèremede preservatif contre les tristes. Nymeg 1678. [6 pf.]
287. Joh: Staricii neu vermehrter Helden Schatz. 1706. [2 gr.]
 Staricius, Johann: *Neu vermehrter Helden-Schatz*. Leipzig 1706
 [Georgi 4. 1742, 135. – Jöcher 4. 1751, col. 785.]
288. Alethophili Gedancken von der Gnade. 1723. [1 gr.]
 Aletophilus, Christianus (Fischer, Johannes, †1705): *Von der Gnade, deren Wesen, Ursprung, Würckung*. Leipzig 1703
 [Georgi 1. 1742, 28. – Zedler Lex. 9. 1735, col. 998–999.]
289. Dr. Henr. Casp: Abelii neu angelegtes Medizinisches Kräuter Buch. Frkf. 1719. [1 gr. 6 pf.]
 Abel, Heinrich Caspar: *Medicinisch Kraeuter-Gaertlein*. Frankfurt 1719
 [Georgi 1. 1742, 2.]
290. Ein Manuscript sub rub. Sècreta Adeptorum. [2 gr.]
291. Ein Gebeth Buch in ungarischer Sprache 1722. [6 pf.]
292. de la Sèrre Grab der Wollust der Welt. 1637. [6 pf.]
 La Serre, Jean Puget de: *Wollüste der Welt, auss Herrn Puget de la Serre Frantzösischen ins hochteutsche bracht durch H. Grossen*. Altenburgk in Meissen 1636. (Frontisp.:1637)
 [GC BrM 196. 1963, col. 468.]
293. Einfaltige Antwort und Bitt Schreiben eines layen doch Lieb habers der Weißheit an die Hoherlauchtete Brüderschafft des Rosen Creutzes. Frkf. 1615. [1 gr.]
Einfältige Antwort ... an die Hoherlauchte Bruderschaft des Roten[!]kreutzes. Frankfurt a. M. 1615
 [BStb 11. 1987, 119.]
294. Güldenes Kleinod zur Himml. Hochzeit. Amsterd 1639. [6 pf.]
Güldenes Kleinod zur himmlischen Hochzeit. (Aus d. Franz. übers. v. J.J. Heilmann) Amsterdam, 1662
 [BStb 15. 1987, 312.]
295. der Theol: Facultaet zu Halle Beantwortung gegen Hr. Dr. Joh. Fried. Meyers sogenannten kurzten Bericht von Pietisten. Hal 1706. [3 pf.]
Der Theologischen Facultät auf der Universitaet zu Halle Verantwortung gegen Hn. D. J. F. Mayers ... unter dem Namen eines Schwedischen Theologi, herausgegebenen so genannten Kurtzen Bericht von Pietisten. Zum andern mal gedruckt. Halle 1707
 [GC BrM 96. 1961, col. 405.]
296. Mad: Guion kurtzes und sehr leichtes Mittel zu Bethen. Leipz. 1730. [2 gr.]
 Guyon, Jeanne-Marie Bouvier de la Motte (1648–1717)
 [Jöcher 2. 1750, col. 1274; Dict.Fr. XVIII. siècle 1. 1960, 541.]
- (41v)
297. Dr. Joh. Joach. Bechers Närrische Weißheit und weise Narrheit. Frckf 1683. [6 pf.]
 Becher, Johann Joachim (1635–1682): *Närrische Weißheit und weise Narrheit: Oder Ein Hundert, so Politische als Physicalische, Mechanische und Mercantilische Concepten und Propositionen Deren etliche gut gethan etliche zu nichts worden Sampt den Ursachen Umständen und Beschreibungen derselben. Ein Tractätlein vor die Liebhaber ...* Frankfurt a. M. 1683
 [GC BrM 13. 1965, col. 713; BStb 3. 1987, 427; Dünnhaupt I. 1990, 449–450. – Jöcher 1. 1750, col. 889–890; Dünnhaupt I. 1990, 428.]
298. Quir. Kunckels Lilium inter spinas; Mayntz 1687. [6 pf.]
 Kunckel, Quirin (1651–1701): *Lilium inter Spinis: Erkäntniß des wahren unverfaelchten Göttl. Worts, Kirchen und Glaubens*. Heydelberg 1708
 [Georgi 2. 1742, 369. – Jöcher Erg.B 3. 1961, col. 980–981.]
299. Pierre du Moulin La Sèmainè Sainte. 1676. [6 pf.]
 Du Moulin, Pierre: *Semaine sainte, avec les Prières pour le Jour de la Communion*. 1676
 [Georgi 1753, 280.]

300. Ein guter Muth als das tägliche Wohlleben der Creutz Gemeinde zu Herrns Huth. 3. Bände [3 gr.]
301. De Fontenelle Poesiès Pastorales; à la Hay 1688. [1 gr.]
Fontenelle, Bernard de (1657–1757): *Poësies pastorales, avec un Traité sur la Nature de Eglogue et une digression sur les anciens et les modernes*. Paris 1688
[Georgi 1753, 151.]
302. Christiani Democriti, Papismus Protestantium Vapulans. 1699. [6 pf.]
Democrit(us), Christian (Dippel, Johann Konrad, 1672–1734): *Papismus Protestantium vapulans*. 1698
[BSTb 10. 1987, 182. – Jöcher 2. 1750, col. 149–151.]
303. Cantiques Sacrez à Gèn: H 1706. [6 pf.]
Les Cantiques Sacrés, pour les principales solennitez Chrétiennes. Geneve 1708
[Georgi 1753, 66.]
304. Werners erbauliches Leben und gleichmäßiger Todt. [6 pf.]
305. Ein Paquet verschiedener medizinischer chymischer kleinen Tractatgen. [8 gr.]
306. das güldene Vließ oder Schatz der Weisen. Leipz: 1736. [6 pf.]
Das Güldene Vließ, oder hochschätzbarer Schatz der Weisen. Leipzig 1736
[Georgi 2. 1742, 188.]
307. Der göttl. Liebes Weg unter den Creuz oder Leben und Schrifften der Catharina von Genua. Leipzig 1728. [6 pf.]
Catharina von Genua (c. 1447–1510)
[Jöcher 1. 1750, col. 1771.]
- (42r)
308. Gottfr. Arnolds richtigster Weg durch Christum zu Gott. Frkf 1726. [3 pf.]
Arnold, Gottfried (1666–1714): *Der richtigste Weg Durch Christum zu Gott: Bey öffentlichen Versammlungen in dreyen Sermonen oder Predigten angewiesen und auff Begehren ausgefertigt von Gottfried Arnold. Nebenst Einer näheren Erklärung von seinem Sinn und Verhalten in Kirchen-Sachen*. Frankfurt 1726
[GK PrB 7. 1935, col. 148; GC BrM 7. 1965, col. 285; Dünnhaupt I. 1990, 330. – Jöcher 1. 1750, col. 561–562; Dünnhaupt I. 1990, 314.]
309. Peter Pomets aufrichtige Materialist und Specerey Handler c. Fig. Leipz: 1717. 3. Theile fol. [16 gr.]
Pomet, Pierre: *Der aufrichtige Materialist und Specerey-Händler oder Haupt- u. allgemeine Beschreibung derer Specereyen und Materialien, worinnen in 3 Classen, der Kräuter, Thiere u. Materialien ... vomit die Physica, Chymia, Pharmacia ... pflegen umzugehen, begriffen und enth. ist. ...* Leipzig 1717
[HAB Wolf. 3. 1982, 1304; BSTb 37. 166. – Jöcher 3. 1751, col. 1676.]
310. Christiani Democriti Kranckheit und Artzney des Animalischen Lebens. Frck 1736. 8vo [3 gr.]
- Democrit(us), Christian (Dippel, Johann Konrad, 1672–1734): *Die Kranckheit und Artzney des thierischen sinnlich ... Lebens*. Frankfurt u.a. 1736
[BSTb 10. 1987, 182. – Jöcher 2. 1750, col. 149–151.]
311. Joh. Arndtii de vero Christianismo libri quatuor. (?) Lip: 1704. 8vo [6 gr.]
Arndt, Johann (1555–1621): *De vero christianismo libri 4. Latine versi, nunc accurato studio revisi, et cum adnotationibus, adhuc ined. Jo. Georg. Dorschei ed a Georgio Pritio*. Lipsiae 1704
[GK PrB 7. 1935, col. 16. – Jöcher 1. 1750, col. 552.]
312. Hilarii Theomili stete Freude des Geistes. Frk. 1719. 8vo [2 gr.]
Theomilus, Hilarius: *Die Stätte der Freude des geistes das eigne Kleinod*. Frankfurt 1719
[BSTb 51. 1990, 46.]
313. Aletophili wahre Vollkommenheit und Glückseligkeit in dieser Welt. Frkf. 1724. 8vo [2 gr.]
Aletophilus: *Die wahre Vollkommenheit und Glückseligkeit in dieser Welt, worinn dieselbe bestehe und durch was Mittel dazu zu gelangen*. Leipzig 1724
[Georgi 1755, 10.]
314. Unpartheische Gedancken von der wahren Religion und Kirche. Prof. 1724. 8vo [6 pf.]
Unpartheyische Gedancken von der Religion, Kirche und Glückseligkeit der Englischen Nation. Leipzig 1726
[Georgi 2. 1742, 119.]
315. Joach: Ernst Bergers Unterricht von denen teutschen Bibeln. berl. 1730. 8vo [6 pf.]
Berger, Joachim Ernst: *Instructorium biblicum ...: oder Unterricht von den deutschen Bibeln*. Berlin 1719
[BSTb 4. 1987, 115.]
316. P. M. Petrucci aufgelösete geistliche Räthsel. 1719. 12. [6 pf.]
Petrucci, Pietro Matteo (1636–1701): *Aufgelöste geistl. Raetzel, wie gutwillige Seelen auf dem innersten ihres Hertzens ihren Gott durch Christum finden*. Itzst. 1719
[Georgi 3. 1742, 199. – Jöcher 3. 1751, col. 1450.]
317. Joh. Ulr. Krausens Königl. frantz. Tapezerey. Augsburg. Fol. [16 gr.]
Le Brun, Tapiseries Du Roy ... Königl. Franz. Tapezereyen Oder ... Sinn-Bilder ... verlegt durch J. U. Krauß etc. 1687
[Thieme-Becker XXI. 1927, 441.]
- (42v)
318. das Wesentliche der Religion. Frk 1744. 8vo [1 gr.]
Das Wesentliche in der Religion, nach der Vernunft und Schrift untersucht. Jena 1744
[Georgi 1750, 389.]
319. Evangel Gnaden Ordnung in 4. Geschprüchen. Leipz 1744. 4to vol in duplo [2 gr.]
Evangelische Gnaden-Ordnung, nebst der Nacherinnung. Görlitz 1744
[Georgi 1750, 115.]
320. Joh. Heinr: Reitzens Nachfolge Jesu Christi; leipz: 1750. 12. [6 pf.]

- Reitz, Johann Heinrich (†1721): *Die Nachfolge Jesu Christi nach seinem Leben, Lehre und Leiden kürztzlich vorgestellt. Verbesserte Auflage.* Leipzig 1730
[GC BrM 200. 1963, col. 729. – Jöcher 3. 1751, col. 2001.]
321. Paul Jac. Marpergers Plantagen Tractat. Dresden 1722. 4to [2 gr.]
Marperger, Paul Jacob (1656–1730): *Nutz- und Lustreicher Plantagen-Tractat, Oder Gründlicher Beweisß, was die Cultur fremder und auch einheimischer Plantagen an Bäumen, Kräutern und andern Gewächsen unsern Teutschland in seinen Haushaltungen und Commerciis, wie auch dem Aerario selbst vor Nutzen bringen könne.* Dresden 1722
[Georgi 3. 1742, 26; GC BrM 153. 1962, col. 247; Dünnhaupt IV. 1991, 2660. – Jöcher 3. 1751, col. 199–200; Dünnhaupt IV. 1991, 2638.]
322. Joh. Hisk: Cardilucii Magnalia Medico Chymica continuata. Nürnberg 1688. 8vo [1 gr.]
Cardilucius, Johann Hiskias: *Magnalia medico-chymica continuata, oder, Fortsetzung der hohen Artzney- und Feuer-Kunstigen Geheimnissen: darinn die übrigen Tractaten, so viel deren der so genannte berühmte Philosophus Philaletha heraus gegeben ... verhochdeutschet vorgetragen werden, handlend von der Universal-Artzney, oder dem Stein der Weisen.* Nürnberg 1680
[GC BrM 33. 1965, col. 899. – Jöcher 1. 1750, col. 1670.]
323. Einfältige Untersuchung der Lehre von Gewißen. 1715. 4to [6 pf.]
Untersuchung der Lehre vom Gewissen. Breßlau 1715
[Georgi 4. 1742, 269.]
324. D. Gottfr: Heinr: Burghardts wohleingerichtete Distilir Kunst. breßl. 1747. 8vo [1 gr.]
Burghardt, Gottfried Heinrich: *Zum allgemeinen Gebrauch wohl eingerichtete Destillier-Kunst.* Breßlau 1747
[BSb 5. 1987, 466.]
325. D. Maur. Knauers 100jähriger Curienser Hauß Calender. Frk. 1747. 8vo [3 pf.]
Knauer, Mauritius (1613–1664)
[NDB 12. 160–161.]
- (43r)
3. Dez. 1757.
326. George Andr: Agricolae Versuch der Universal Vermehrung aller Bäume, Stauden und Blumen Gewächßen [!] cum fig. 1. und 2. Theil. Leipz: 1716. in fol [12 gr.]
Agricola, Georg Andreas: *Neu und nie erhörter doch in der Natur und Vernunft wohlgegründeter Versuch der Universal Vermehrung aller Bäume, Stauden, und Blumen Bewächse.* 2 Th. Regensburg & Leipzig 1716
[GC BrM 2. 1965, col. 707.]

DIE BIBLIOTHEK UND DER KÜNSTLERISCHE NACHLASS DES BILDNISMALERS ÁDÁM MÁNYOKI

„Die Bibliothek verteidigt sich selbst.
Unergründlich wie die Wahrheit, die sie beherbergt,
trügerisch wie die Lügen, die sie hütet, ist sie ein
geistiges Labyrinth und zugleich ein irdisches.“
(Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Deutsch von Burkhard Kroeger)

Ádám Mányoki, seit 1717 „erster Portrait Mahler“ am Hof des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen August des Starken und später am Hof seines Sohnes August III., starb völlig verarmt am 6. August 1757 in Dresden und hinterließ erhebliche Schulden. Da er bei seinem Ableben über gar kein Bargeld verfügte, wurde er am 8. August auf Kosten seines Rechtsanwalts Johann Sigismund Zeidler im Dresdner „Johannis Friedhof“ [1] beigesetzt. Zur Klärung seiner hinterlassenen finanziellen Angelegenheiten kam sein gesamter Nachlaß unter den Hammer, die Versteigerung wurde zwischen dem 1. und dem 6. Juni 1758 bei vier Gelegenheiten, sodann für die noch verbliebenen Gegenstände nachträglich am 21. und 22. August durchgeführt. Zu diesem Zweck wurde von den beweglichen Gütern ein detailliertes Verzeichnis angelegt, das unter den Akten des Liquidierungsverfahrens, das sich bis 1842 hinzog, im Dresdener Staatsarchiv bis heute erhalten ist. [2]

Das zwischen dem 29. November und dem 9. Dezember 1757 aufgenommene Inventar mit 486 Posten ist ein außerordentliches Dokument – und nicht unter dem Gesichtspunkt der Kunstgeschichte. Die Auswertung der Angaben weist weit über die Grenzen dieser Disziplin hinaus. Das Verzeichnis zählt nämlich außer den hinterlassenen eigenhändigen Werken, seiner Sammlung von Kupferstichen und einigen Gemälden von unbestimmbarer Herkunft auch die Bibliothek des Malers auf, die 237 Bücher beziehungsweise 26 Manuskripte – teilweise von Buchcharakter – umfaßte. Durch die Aufzählung sonstiger

beweglicher Güter vermittelt das Verzeichnis auch von der existenziellen Lage des damals bereits seit Jahren pensionierten Malers ein getreues Bild.

Als hauptsächliche Quellen zur Person von Mányoki diente bis jetzt neben den Berichten seiner Bekannten aus Ungarn (Pál Ráday, Ádám Teleki, Pál Darvas) und seiner nicht besonders regen Korrespondenz mit diesen Personen [3] die Biographie von Mányokis Freund und Sammler seiner Werke, Christian Ludwig Hagedorn in seinem „Lettre à un amateur de la peinture...“. Dieses Buch erschien noch zu Lebzeiten des Malers, im Jahre 1755. [4] Die daraus gewonnenen, zweifelsohne authentischen, aber ziemlich bescheidenen Kenntnisse lassen sich anhand des Nachlaßverzeichnisses einerseits ergänzen, andererseits aber auch erheblich modifizieren. Es war nämlich gar nichts bekannt über Interessen des Malers für Bereiche außerhalb der bildenden Künste, da sich in den erwähnten Quellen keine derartigen Hinweise finden. Dahingegen verraten die Bestände seiner Bibliothek und die Themenkreise seiner – wohl zum Teil von ihm selbst stammenden – Handschriften keine geringe Versiertheit in der Medizin und ein weites Interesse für verschiedene Richtungen der medizinischen Chemie, ferner für Gebiete der Alchemie und sonstiger „magischer Wissenschaften“. Die wissenschaftsgeschichtliche Bearbeitung und Auswertung der Büchersammlung, die sich vom Künstlerberuf auffallend unabhängig und auch wegen ihrer Zusammensetzung ziemlich einzigartig ausweist, steht zwar

noch aus und harrt eines Fachmanns, aber eine vorläufige, skizzenhafte Übersicht und Charakterisierung dürfte auch so aufschlußreich sein. Man gewinnt gänzlich neue Kenntnisse über den geistigen Hintergrund von Mátyókis Leben, über den Charakter seiner Bildung, man kann sich über den Menschen Mátyóki ein nuancenreicheres Bild verschaffen, und man gewinnt auch Einblick in sein Verhältnis zu seinem Beruf.

Im Nachlaßinventar sind nach den ersten fünf Posten mit den persönlichen Papieren die Gemälde und die druckgrafischen Blätter verzeichnet, darauf folgen von Nummer 64 bis Nummer 326 die Bücher und Manuskripte. Es handelt sich dabei um stark gekürzte Titelaufnahmen von einigen Worten, fast immer unter Angabe von Erscheinungsort und Erscheinungsjahr. So war es möglich, in der Literatur – in erster Linie in Sammlungskatalogen, Bibliographien und Lexika – 202 der angeführten 237 Bücher zu identifizieren, und die in der Literatur bekannten Ausgaben sind in 131 Fällen identisch mit denen im Nachlaßinventar.[5] Die Bücher- und Handschriftenbestände wurden nach Format geordnet, zuerst stehen die Folioebände (Nr. 64–80), dann folgen die Quart-, (Nr. 81–248), die Oktavbände (249–267) und schließlich die Bücher in Duodezformat (Nr. 268–308; im Verzeichnis: „In Duodesimo“). Aufgrund des Formats der in Bibliographien identifizierbaren Bücher hat es den Anschein, daß das Format im Nachlaßverzeichnis nicht immer genau angegeben wurde.

Die Zusammensetzung der Bibliothek Mátyókis läßt sich auf den ersten Blick mit einander widersprechenden Themenbereichen charakterisieren. Zahlenmäßig ist der Bereich theologisches Schrifttum – durch Erbauungsliteratur, Gebetsbücher, Predigten, Streitschriften sowie Gesangbücher und Psalter – am stärksten vertreten, in diese Gruppe lassen sich einstweilen 58 Werke einreihen.[6] Darüber hinaus besaß er 5 Bibeln,[7] darunter so bedeutende Ausgaben wie die Übersetzung von Sebastian Castellio in der Basler Folioausgabe von 1573 und die achtbändige „Berlenburgische Bibel“, ebenfalls im Folioformat. Eine weitere, oft gar nicht entflechtbare größere Gruppe von Themenbereichen, die sich miteinander in Zusammenhang bringen lassen, bilden Bücher der Heilkunde und Arzneikunde, der *Ars Medica* oder *Medicina*, damals „Artzney Kunst“,[8] ferner die diesen nahestehenden Werke der Chimiatrie (Iatrochemie, d. h. medizinische Chemie)[9] sowie Arbeiten zur reinen Chemie,[10] insgesamt ließen sich in diesen Bereichen 41 Werke identifizieren. Diese Bibliothek aus dem Nachlaß eines Künstlers wäre bereits nach den bisher erwähnten als außerordentlich zu bezeichnen, den ungewöhnlichsten Teil bilden aber die ebenfalls zahlreich verzeichneten Bücher zur Alchemie, Kabbala und „magia naturalis“ beziehungsweise je ein Band zur Physik und Arithmetik. Zur Zeit lassen sich 38 Werke dieser Gruppe zuordnen,[11] hinzukommen noch weitere 4 Arbeiten, die unterschiedliche Arten der Wahrsagung und der Zauberei zum Inhalt haben.[12]

Wir wollen nun die zahlenmäßige Aufzählung des thematischen Reichtums der Bibliothek unterbrechen, denn im Zusammenhang mit den letzteren „Wissenschaften“ drängt sich die Frage auf, ob sich diese stattliche Sammlung an „naturwissenschaftlicher“ Literatur mit irgendwelcher Experimentiertätigkeit oder Praxis in Zusammenhang bringen läßt. Die Frage ist umso berechtigter, als 24 von den 26 angeführten Handschriften in einen dieser erwähnten Themenbereiche gehören – wenigstens aufgrund des angegebenen Themas. Neun Stücke lassen sich unter Medizin, Pharmazie und Chimiatrie einordnen, mehrere darunter, die als „geschriebenes Buch“ bezeichnet sind, dürften handschriftliche Kopien von gedruckten Büchern gewesen sein,[13] weitere vier scheinen im Inventar summarisch als „chymisches Manuscript“[14] auf. Von weiteren 10 Handschriften gibt eine Art Titelaufnahme einige Auskunft, so daß diese mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zum Themenbereich Alchemie gehören,[15] eine beschäftigt sich mit der Kabbala und mit „magischen Wissenschaften“.[16] Die große Zahl von möglicherweise von Mátyókis Hand stammenden Manuskripten und deren begrenzte Thematik könnte eigentlich als ein Indiz für Versuchstätigkeit verstanden werden, aber die sonstigen Objekte des Nachlaßverzeichnisses können

diese Möglichkeit nicht untermauern. In den Posten des Inventars mit den persönlichen Gütern – im letzten Viertel der Aufnahme – ist nämlich kein Instrument oder keine Ausrüstung angeführt, die auf jedwede Versuchstätigkeit oder alchemistische Praktiken hinweisen könnte.

Keine Spur also von der damals so modischen „Goldmacherei“, auch nicht von wissenschaftlicher Tätigkeit auf dem Niveau der Zeit. In Anbetracht der Zusammensetzung der Autorenliste mit 155 Namen und besonders der bevorzugten Autoren kommt man zum selben Schluß.[17] Die häufigsten Namen sind nämlich Paracelsus und dessen Nachfolger, der mystische Theosoph Jakob Böhme – vom ersteren finden sich 5 Arbeiten, vom letzteren 6 Werke aus der Amsterdamer Gesamtausgabe von 1682 in der Aufzählung – mit je drei Werken scheinen Cornelius Agrippa von Nettesheim, dessen „*De occulta Philosophia*“ in Mátyókis Bibliothek sogar in zwei Ausgaben vorhanden war, und Christoph von Hellwig auf – in zwei Fällen unter seinem Pseudonym Valentin Kreutermann –, ferner der Arzt und Mineraloge Johann Friedrich Henkel, die Mystiker Johann Georg Gichtel und Friedrich Hiel sowie der Dichter von Kirchenliedern Benjamin Schmolck. Mit je zwei Werken sind der Chemiater Oswald Croll, der Leipziger Arzt Gottfried Rothe – beide mit zwei Ausgaben desselben Werkes – und der polnische Alchemist Michael Sendivogius, ferner Johann Popp, Johann Joachim Becher, Dethlev Clüver, Christian Demokritus, Elias Beynon, Pierre le Lorrain Abt von Vallemont beziehungsweise Georg Paul Siegvolk vertreten. Sie waren mehrheitlich Paracelsisten, Ärzte, Chemiker, Physiker und Alchemisten, zur gleichen Zeit eventuell auch hermetische oder mystische Philosophen – also bezeichnende Vertreter des philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkens der Zeit, des 16. und 17. Jahrhunderts. In Mátyókis Bibliothek finden sich aber auch manche Bücher von Albertus Magnus, Basilius Valentinus, dem mystischen Theologen Sebastian Franck, dem Alchemisten und Rosenkreuzer Michael Maier – dem Leibarzt von Rudolph II. –, dem Paracelsisten, Arzt, Chemiater und mystischen Philosophen Johann Baptist von Helmont, dem Alchemisten und Hermetisten Heinrich Khunrath oder von Aegidius Gutmann, die – wie mehr als eines unter den Werken der weiter oben erwähnten Autoren – bereits damals als Klassiker der Alchemie, der kabbalistischen Literatur, des hermetischen oder mystischen Denkens galten. Obwohl so manche der medizinischen und pharmazeutischen Bücher, Arbeiten von praktischen Ärzten, im damaligen Sinne als tatsächliche „Fachbücher“ angesehen werden dürfen (z. B. von Gabriele Falloppia, Hadrian von Mynsicht, Karl von Gogler, Andreas Petermann, Giovanni Battista Zapata, Gottfried Rothe, Johann Jacob Woyt oder Johann Heinrich Helcher), gehört die Mehrzahl der Werke dieser Themenbereiche wahrscheinlich eher zu jener Kategorie, die auf eine popularisierte naturwissenschaftlich-philosophische Weise an das gegebene Thema herangeht. Diese entstanden nicht als Produkte des wissenschaftlichen Denkens – besonders jene, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, oder danach erschienen sind –, sondern standen im Zeichen der Nachblüte der esoterischen Bildung, die in weiteren Kreisen der Gesellschaft populär geworden ist.

Dieses spezielle, aufgrund des Nachlaßverzeichnisses genau erkennbare Interesse Mátyókis läßt sich genauer interpretieren, wenn man es mit der stattlichen Gruppe des bereits erwähnten (meistens protestantischen) theologischen Schrifttums beziehungsweise der Gruppe von mystischer Literatur, theosophische und pansophistische Werke inbegriffen – insgesamt 29 Werke[18] – in Zusammenhang bringt. Die mystische Literatur reicht von Thomas von Kempen über die unterschiedlichsten Richtungen der christlichen Mystik bis zur Zeit der Jeanne-Marie de la Mothe-Guyon. Genau dies war die Zusammensetzung des geistigen Hintergrundes der Entstehung der Rosenkreuzerbrüderschaften und ihrer Tätigkeit im 17. und 18. Jahrhundert.[19] Möglicherweise darf man die Erklärung für den beachtlichen Anteil der Bände medizinischen, pharmazeutischen und chemischen Inhalts in der Bibliothek des Malers in diesen Kontext suchen. Im Sinne des philanthropischen Anliegens der Gesellschaft, das auch in ihren Statuten festgelegt

ist, wurde ja die „gratis“ ausgeführte Heiltätigkeit als hauptsächlichliche „Pflicht“ der Rosenkreuzerbrüder angesehen. Ob Mányoki zu den Rosenkreuzern gehörte, wird sich wohl nie ermitteln lassen. Die Vermutung wird jedenfalls durch vier Bücher beziehungsweise Ausgaben dieses Themas[20] untermauert, unter denen zwei, die Arbeiten von Ludwig Conrad Orvius und Hermann Fictuld (beides Pseudonyme) zu den grundlegenden Schriften des Rosenkreuzerschrifttums aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählen; Hermann Fictulds (wahrscheinlich Johann Heinrich Schmidt) 1749 veröffentlichtes Buch „Azoth et Ignis...“ ist sogar eine der Hauptschriften der neugestalteten Gold- und Rosenkreuzergesellschaft geworden.[21] Es ist ein Zeichen der Verbindung, daß eine von Mányokis Handschriften laut Titel ebenfalls diesen Fragen gewidmet war,[22] und im Hinblick auf diese Annahme hat auch der Umstand eine Bedeutung, daß Fictulds 1749 veröffentlichtes Werk unter den Bücherkäufen des damals bereits hochbetagten Malers laut Erscheinungsjahr zu den letzten gehörte.[23]

Der bis jetzt behandelte beziehungsweise skizzierte Buchbestand macht drei Viertel des gesamten Nachlasses an Büchern aus. Etwa die Hälfte des restlichen Viertels von 60 Büchern ist eine Art anspruchsvoll ausgewählte „Hausliteratur“. Es gibt darunter einen Atlas,[24] eine beschreibende Geographie,[25] ein französisches Wörterbuch und eine lateinische Grammatik,[26] politische Publizistik und Geschichtsschreibung,[27] volkstümliche rechtswissenschaftliche und rhetorische Literatur,[28] einzelne Bände von wissenschaftlichen und enzyklopädischen Werken,[29] Jagdkunst,[30] „Handbücher“ zur Wirtschaft und der Metallurgie[31] sowie zu verschiedenen Bereichen der Garten- und Hauswirtschaft,[32] Traktate über Sonnenuhren und Kalender.[33] Demgegenüber ist die Unterhaltungsliteratur beziehungsweise die „schöne Literatur“ auffallend schwach repräsentiert.[34] Letztere Gattung ist in Mányokis Bibliothek nur durch Fontanelles „Hirtengedichte“ aus der Jugendzeit sowie durch „Das verlorene Paradies“ von Milton vertreten, es fragt sich allerdings, ob tatsächlich wegen des literarischen Wertes oder eher wegen des theologischen Gedankenguts des Epos.

Wir haben die Behandlung der Kunstliteratur, der Werke, die sich an den Malerberuf knüpfen, bis zuletzt aufgehoben, und dies nicht ohne guten Grund. Gemessen an der Belesenheit Mányokis und seinem – man darf wohl sagen – bibliophilen Interesse ist die Zahl der Bücher beziehungsweise Veröffentlichungen zu Themen der bildenden Künste oder im Zusammenhang mit irgendeinem Bereich der Kunst auffallend gering. An theoretischen Werken finden sich im Verzeichnis insgesamt nur zwei Titel: der eine, ohne Angabe des Autors genannt, ist die 1736 in Amsterdam veröffentlichte französische Ausgabe der „L' idée du Peintre parfait“ von André Félibien – als Fachbuch der Theorie der Malerei in Anbetracht der aktiven Schaffenszeit Mányokis eine auffallend späte Anschaffung –, der andere die deutsche Übersetzung des Traktats von Andrea Pozzo, „Der Mahler und Baumeister Perspectiv“ aus dem Jahr 1711.[35] Im Nachlaßinventar sind außerdem noch zwei Stichausgaben des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krause im Folioformat unter den Büchern angeführt: die „Königl. Franz. Tapezereyen...“ von 1687 nach Vorlagen von Le Brun, und die erste Ausgabe des „Biblischen Engel- und Kunst-Werck...“ aus 1694.[36] Bei Félibien und Pozzo erscheint die Wahl Mányokis ziemlich merkwürdig, wenn man bedenkt, daß in seiner Bibliothek weiter verbreitete und mehr unmittelbaren fachlichen Nutzen versprechende „Nachschlagewerke“ im Bereich der Kunst wie die „Teutsche Academie“ von Sandrart oder Cesare Ripas Arbeit fehlen, wie auch gar nichts zur Emblematisierung oder zur Ikonologie erwähnt ist. Noch merkwürdiger ist es aber, daß im Inventar kein einziges Exemplar von Hagedorns „Lettre à un amateur de la peinture“ aufscheint, obwohl dieses kunsthistorisch-kunstkritische Traktat 1755 veröffentlicht wurde. Über die berufliche Aktualität des Werkes hinaus hätten die persönlichen Beziehungen mit dem Autor sowie die Voreingenommenheit des Kunstsammlers Hagedorn gegenüber Mányoki gleichermaßen begründet, daß dieses Werk in die Bibliothek des Malers gehörte, desgleichen der Umstand,

daß das Kapitel über Mányoki die einzige zeitgenössische Würdigung seiner Kunst darstellt.

Die Gliederung der Bücher nach Sprachen ist ebenfalls aufschlußreich. Die französische Sprache, die im höfischen Umgang obligatorisch war, dürfte nicht nur nach seinen bekannten Briefen,[37] sondern auch nach der Zahl der französischen Bücher im Verzeichnis[38] das natürliche sprachliche Medium des Malers gewesen sein. Es ist aber eine Neuigkeit, daß er wahrscheinlich auch im Lateinischen versiert war, darauf weisen nicht nur seine lateinischen Bücher hin,[39] sondern auch die populäre lateinische Grammatik des Professors Joachim Lange. Auffallend wenig Bücher finden sich in diesem reichen Material in Mányokis Muttersprache. Insgesamt besaß er ein Gebetbuch, eine 1730 in Amsterdam gedruckte ungarische Bibel und die „Rövid Magyar Krónika“ [Kurze ungarische Chronik], gedruckt 1729 in Kaschau.[40] Dabei findet sich im Nachlaß kein einziges Stück von den publizistischen Schriften des Freiheitskampfes von 1703–1711, mit dem er doch als Hofmaler des Fürsten Rákóczi persönlich zu tun hatte, und auch kein einziges Werk des Fürsten selbst. Bücher mit ungarischem Bezug gab es in seiner Bibliothek nur zwei, die Beschreibung Siebenbürgens von Georg Kreckwitz und die fragmentarisch gebliebene Literaturgeschichte des Michael Rotarides.[41]

Die Quantität der Bücher Mányokis darf wohl im Vergleich mit den Sammlungen der Künstler-Zeitgenossen von Dresden als überdurchschnittlich bezeichnet werden. Als Anhaltspunkt dienen die wenigen Angaben, die Hagen Bächler in seinem Aufsatz über den Buchnachlaß Matthäus Daniel Pöppelmanns kürzlich veröffentlichte.[42] Daraus geht hervor, daß der Architekt und „Oberlandbaumeister“ Pöppelmann 86 Bücher besaß, zur gleichen Zeit befanden sich im Nachlaß des Hofjuweliers Georg Christoph Dinglinger, eines der wohlhabenden und gebildeten Brüder Dinglinger, 394 Bände, in dem des Bildhauers August Bley, einer bescheidenen Existenz, der kein Hofkünstler war, 37 Bände. Mányokis Bibliothek ist also nicht nur durch ihre Zusammensetzung, sondern auch durch ihren Umfang bemerkenswert für seine Zeit, und die wahrscheinlich schon damals als Rarität geltenden Stücke aus dem 16. Jahrhundert [43] zeugen möglicherweise von seiner einstigen Wohlhabenheit. Dies wird vom letzten Teil des Inventars mit seinem persönlichen Habe weder ausgeschlossen noch bezeugt. Das Mobiliar, die Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände sowie das Tafelgeschirr weisen auf bescheidene finanzielle Lage hin. Nur die Textilien, die Gewänder und die Unterwäsche sowie die Menge der Haushaltswäsche und deren zuweilen fein anmutende Ausführung scheinen von besseren Zeiten zu zeugen.

Wie bereits erwähnt, beginnt das Inventar mit der Aufzählung der künstlerischen Gegenstände. In diesem Teil der Quelle sind 48 Gemälde, 289 Kupferstiche und 10 Zeichnungen registriert.[44] Vier der letzteren sind als „mechanische Zeichnungen“ angeführt, sechs „Fundament Zeichnungen“ stammen von Johann Daniel Hertz (wahrscheinlich dem Älteren), auf ihre Herkunft gibt es keine Erklärung. Unter den verhältnismäßig zahlreichen Stichen wissen wir von 23 Jagdstücken, daß sie Werke von Johann Elias Ridinger sind, 38 Kupferstiche stammen aus der 1698 veröffentlichten Simson-Folge des François Verdier von 40 Stücken.[45] Bei den übrigen sind die Autoren unbekannt. Mit Ausnahme der 25 Porträts sind es – die bereits erwähnten mit einbegriffen – sämtlich Darstellungen von biblischen oder ovidischen Szenen. Bei der Stichsammlung eines Porträtmalers erscheint dieses ungleiche Verhältnis zuzulasten der Porträtschilde, die ihm als Vorlage hätten dienen können, mehr wie ungewöhnlich. Zwar läßt sich ein Grund dafür finden, zum Teil eben aufgrund der im Nachlaß aufgezählten Gemälde.

Beim Anlegen des Verzeichnisses wurde große Sorgfalt angewendet: es ist jeweils angemerkt, wenn das Gemälde nach damaligen Informationen von Mányoki selbst stammte oder wenn es sich nicht um seine Arbeit handelte, und es gibt auch eine Anzahl von Gemälden, bei denen hinsichtlich des Autors keine Angabe gemacht wurde.[46] Außerdem wurde festgehalten, ob es sich um ein „Original“, um eine Kopie, eine

Skizze oder ein unvollendetes Werk handelt. Es ist hier zu erwähnen, daß die Inventarisierung tagelang dauerte und Mányokis Gehilfe Johann Heinrich Göders ständig dabei war, am 30. November, bei der Auflistung der Gemälde, kam auch der andere Gehilfe Heinrich Salamon Liscovius hinzu.[47] Die Angaben im Verzeichnis, auch hinsichtlich der Autorschaft, sind daher als authentisch anzusehen. Bei den Gemälden ohne weitere Angabe – das sind überwiegend Porträts oder Charakterköpfe – ist es nicht auszuschließen, daß sie ebenfalls Werke von Mányoki sind, jedoch aus einer viel früheren Zeit. Trotzdem läßt sich keines der aufgezählten Werke mit erhaltenen Werken identifizieren oder als Variante in Zusammenhang bringen.

Unter den Gemälden gibt es nur wenige, die nicht in die Gattung Mányokis gehörten, also weder Bildnisse noch Charakterköpfe sind. Unter diesen eignet das Verzeichnis zwei Bilder dem verstorbenen Maler zu, eine „weinende Maria Magdalena“ und eine „Enthauptung Holiernes“.[48] Erstere darf man sich aufgrund des gleichen Themas nach der kleinen Magdalena-Komposition vorstellen, die die Ungarischen Nationalgalerie vor einigen Jahren als Werk eines Unbekannten erwarb (Öl, Leinwand 34 x 26,5 cm, Inv.Nr. 88.11.M). Nach dem Vergleich des Bildes mit einigen Werken Mányokis halten wir diese Leinwand für die Arbeit unseres Malers von der Mitte der 1720er Jahre, aus der Zeit seines zweiten Ungarnaufenthaltes.[49] Die kleine Komposition mit ungarischer Inschrift zeigt in den Details die Vorzüge der Feinmalerei, der Landschaftshintergrund ist verwandt mit den Kinderbildnissen der Familie Podmaniczky und könnte eventuell mit jener „Maria Magdalena“ identisch sein, die im 18. Jahrhundert in einem in Ungarn geführten Prozeß als im Jahr 1740 in Tótfalu, im Besitz der Familie Mányoki befindlich erwähnt wird.[50]

Es läßt sich nicht ermitteln, ob zu den erwähnten Magdalenen irgendwelche Bildquellen vorhanden waren, aber die Holiernes-Komposition war bekanntlich eine Kopie, und als solche bot sie Mányoki vermutlich regelmäßige Erwerbsmöglichkeit. Das geht aus zwei weiteren Dokumenten hervor, die mit dem Nachlaßverfahren zusammenhängen: in diesen geht es um einige von Mányoki ausgeführte Kopien. Das eine Dokument zählt, beglaubigt durch Mányokis Rechtsanwalt, 16 Kopien, darunter neben Bildnissen eine Hirtenszene nach Philipp Peter Roos („Römischer Rosa“), eine „Biblische Historie“ mit Hagar, zwei Landschaften und ein italienisches Blumenstück auf.[51] Dasselbst kommen weitere 12 Gemälde vor, ebenfalls als Werke Mányokis. Daß es sich bei letzteren dennoch nicht um eigene Arbeiten handelte, geht erst aus einer anderen Quelle hervor, einer etwas späteren schriftlichen Aussage von Göders und Liscovius.[52] Aus dieser erfährt man, daß im Besitz Mányokis Werke namentlich angegebener Maler, „Originalia“, befanden: „der weinende Petrus“ von Matthias Preti, eine „Judith mit Holiernes Haupt“, laut Zeugnis der Gehilfen von Joos van Cleve (das Bild gleichen Themas im Nachlaß-

verzeichnis könnte deren Kopie gewesen sein), eine „Maria mit dem Christ Kindl“, laut Quelle von „Holwachs“ (eventuell dem in Prag tätigen Michael Wenzel Halbax?), zwei Architekturstücke von „Stür“, (möglicherweise einem Mitglied der Hamburger Malerfamilie Stühr), zwei Landschaften, eine von Anton Faistenberger, die andere die Arbeit von „du Bois“ (vermutlich handelt es sich dabei um den Berliner Landschaftsmaler Charles Sylva Dubois, einen Freund von Pesne und Knobelsdorff), je ein Stilleben mit weißen bzw. roten Weintrauben von Tobias Stranover, ein „Hause“ von „Castardi“ und schließlich zwei Blumenstücke von „Dubusson Senior“, d. h. von Jean Baptiste Gayot Dubuisson. Obwohl diese kleine Sammlung im Nachlaßverzeichnis nicht enthalten ist – Göders und Liscovius sprechen in ihrer Aussage vom Verkauf dieser Bilder, jedoch ohne Angabe eines Zeitpunktes – darf man sie bei einer Übersicht des künstlerischen Nachlasses von Mányoki nicht unberücksichtigt lassen.

Die im Verzeichnis angeführten nachgelassenen eigenhändigen Bildnisse sind zumeist Darstellungen von Mitgliedern der sächsischen Herrscherfamilie, überwiegend Kopien – teilweise anscheinend aus früheren Zeiten. Die Bildnisse von August II., dem damaligen Kronprinzen und späteren August III. und dessen Gemahlin Kurprinzessin Maria Josepha sind vermutlich Arbeiten aus der Zeit vor 1733,[53] während die unvollendete Bildniskopie der Prinzessin Maria Amalia Christina, der Tochter Augusts III., vor deren Vermählung mit Karl IV., dem König beider Sizilien im Jahr 1738 entstanden sein dürfte.[54] Ebenfalls eine Kopie ist das Bildnis Augusts III. aus seiner Regierungszeit, das Porträt seines Sohnes, des Kurprinzen Christian August, dürfte ein Original gewesen sein, desgleichen die Darstellung „Ein Kopf“ von Karl IV., dem Schwiegersohn von August III., die man sich wohl als eine Kopfstudie vorstellen darf.[55] Unter den Mitgliedern des Dresdner Hofstaates ist im Inventar einzig das Bildnis des Kabinettssekretärs Alexander Heinrich Sippmann angeführt,[56] zum gleichen Auftragskreis gehörten wohl auch die Bildnisse des Grafen Esterházy und seiner Gemahlin. Es ist nämlich mehr als wahrscheinlich, daß die Dargestellten dieser Bildnisse Graf Nikolaus Esterházy aus der Linie von Tata, zwischen 1745 und 1747 in Dresden, dann in Sankt Petersburg residierender Gesandter, und seine Gattin Maria Anna Lubomirska waren.[57] Von den Originalen, die aufgrund der Dienstzeit des Grafen Esterházy in Dresden Mitte der vierziger Jahre entstanden sein müssen, besitzen wir bis jetzt nicht einmal eine Nachricht. Die beiden Erwähnungen von Selbstbildnissen Mányokis sind im Nachlaßverzeichnis zu wenig präzisiert, um jemals identifiziert werden zu können,[58] genauso wenig Chancen haben wir dazu, von den mit zwei Ausnahmen als Original bezeichneten Charakterköpfen und Kostüm-Figuren („Inventions Stück“) aufgrund der karg formulierten Erwähnung auch nur ein Werk dem Oeuvre wieder zurückzuführen.[59]

KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA V.

Korábbi közleményeim [1] folytatásaként magángyűjteményekben talált új ötvösjegyeket, illetve jegyváltozatokat kívánok bemutatni és megkísérlem az új jegyek feloldását. A már közölt jegyek esetében most is általában Kőszeghy Elemér jegykönyvére, [2] a pest-budai jegyek esetében P. Brestyánszky Ilona munkájára [3] hivatkozom a jegy ottani folyószámával.

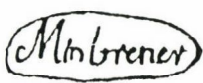
Pest



Magángyűjteményben találtam egy kávéskanálón a fenti IC mesterjegyet 1840-es pesti próbajegy és PESTH helybélyegző mellett. Az adott időben a jegy csak Cohn Wolf Izsák (Kohn Izsák) jegye lehet. Cohn Izsákot 1827-ben említik először, de ekkor még önálló műhelye nem lehetett, mert az 1827-es pesti útmutatóban még nem szerepel. Műhelye 1842-től a Königsgasse 1375. sz. alatt volt. Említik még 1847-ben is. [4] Ugyanebben a gyűjteményben van egy evőkanál is, amelyen az 1863-as pesti próbajegy és PESTH helybélyegző mellett, ha az olvasat helyes, [5] CI mesterjegy található. Ez a jegy is Cohn Izsák jegye lehet és ezzel működésének időhatára legalább 1863-ig kiterjeszthető. Eddig egyetlen munkáját sem ismertük.

Ugyancsak magángyűjteményben találtam egy-egy kávéskanálón 1862-es, illetve 1863-as pesti próbajegy mellett a fenti CsP mesterjegyet, amely Cseh Pál mesterjegyének eddig közöletlen változata. Korábban már a budapesti műkereskedelemben is láttam ezt a jegyet 1862-es próbajegy mellett egy gyertyatartópáron. [6] Eddig a „Cseh” és a „Cs.P.” változatok (B:239, B:240) voltak ismertek. Az új jegy abban különbözik a B:240 jegytől, hogy egyrészt hiányzanak a pontok a Cs és P betűk után, másrészt a jegy kisebb: míg a B:240 jegy hossz tengelye 5 mm, addig az új jegyé csak 4 mm. Cseh Pálról joggal mondható el, hogy „a pesti neobarokk stílus utolsó rangos képviselője volt művészetében. Vele zárult az elismert, nagy technikai készségű céhes kézműves ötvösök sora.” [7] Rendkívül termékeny mester. Művei megtalálhatók múzeumokban (Magyar Nemzeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Budapesti Történeti Múzeum, Budapesti Zsidó Múzeum) és az egyházak (Karcagi ref. templom, Óbudai izr. hitközség) tulajdonában egyaránt [8] és gyakran fordulnak elő a műkereskedelemben is. Ezért kicsit különös, hogy ezzel a jegyváltozattal eddig még nem találkoztunk.

Buda



1994 karácsonya előtt árverésen adtak el [9] 1845-ös budai próbajeggyel, G évbetűvel és a fenti J. L. mesterjeggyel egy tejszínes kiöntőt. A jegy Liebrich János új mesterjegye lehet, ahogy azt helyesen az árverési jegyzék is feltüntette. [10] Liebrich Kőszeghy szerint 1803-ban lett mester, [11] de Brestyánszky szerint a mesterré válás bejegyzésének időpontját nem tudjuk és 1803 túl korainak látszik, mivel a céhiratokban csak 1810-től szerepel 1852-ig. [12] Liebrich a reformkori budai ötvösség jeles képviselője, művei ma múzeumokban (Budapesti Történeti Múzeum, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapesti Zsidó Múzeum), templomokban (Budai Szent Anna templom, Máriaremetei kegytemplom, Buda-újlaki izr. körzet temploma) [13] és magángyűjteményekben található. A most közölt tejszínes kiöntő igénytelenebb munkái közé tartozik.

Korábbi cikkemben [14] közöltem Miszbrenner Károly egy új jegyét és megemlítettem, hogy az irodalomból ismert lekerekített téglalapba írt „MISBRENNER” mesterjegye is. [15] Sajnos ezt a jegyet rajzban nem közölték és így nem tudom megállapítani, hogy most előkerült jegye azonos-e ezzel. Műkereskedelemben láttam egy tejmerőt 1845-ös vagy 1846-os budai próbajeggyel és G évbetűvel (B:51). A tejmerőn lekerekített téglalapba „Misbrenner” mesterjegy volt. Ha a helyesírást is figyelembe veszem, lehet, hogy ez a jegy nem azonos a már említettel.

Eger



Magángyűjteményben találtam egy sótartót, amelynek félgömb alakú teste három nyílazott farkú, kígyó alakú lábon ívelt oldalú háromszögletű talpra támaszkodik. A sótartón új egri próbajegy és kurzív IH mesterjegy volt. Ugyanezzel a mesterjeggyel adtak el budapesti árverésen [16] egy több helyen javított, nagyon rossz állapotú sótartót. A beütött próbajegynek csak a felső része látszott, de a püspöksüveges-pásztorbotos egri próbajegy jól azonosítható volt. Valószínűleg az 1840 körül használt K:599 próbajegy volt a sótartón, vagy annak valamilyen változata. Mindkét sótartó mesterjegye, az eddig közöletlen IH, Hauser (Hauszer) Ignác jegye lehet. [17]

Hauser Ignác Kassán született és ott volt inas Dendely Józsefnél 1807. január 2-ától. 1813. augusztus 19-én szabadult fel. [18] 1818-ban Bártfán találkoznak egy Hauszer Ignáccal, [19] de kérdés, hogy azonos-e a későbbi egri ötvössel. Hauser Ignác 1821-ben kapott polgárjogot Egerben. [20] Itt 1823 és 1837 között szerepel összeírásokban.



1. Hauser Ignác: Sótartó. Eger, 1840 körül

Mestertársaival több vitája is volt. 1823-ban Videmann János kassai ezüstművessel, aki Egerben kívánt letelepedni, 1832-ben Póts Alajos rézművessel, aki jogtalanul használt mesterjegyet.[21] 1833-ban a kassai céh vidéki mestere lett és ezért április 28-án 15 ft-ot befizetett a céhnek.[22] 1830 és 1837 között Egerben a mai Dobó u. 14. sz. ház tulajdonosa.[23] Ismerjük egy inasát is. Kupfer József egri ötvös fia, András 1828. július 9-től tanult nála. 1833. július 15-én szabadította fel a kassai céh előtt.[24] 1841-ben eltávozott Egerből és ez alkalomból működési bizonyítványt kért a tanácstól.[25] Munkásságához sorolható, amennyiben a mesterjegy olvasata helyes, egy egykor budapesti magántulajdonban volt mentekötőlánc a 19. század első feléből.[26]

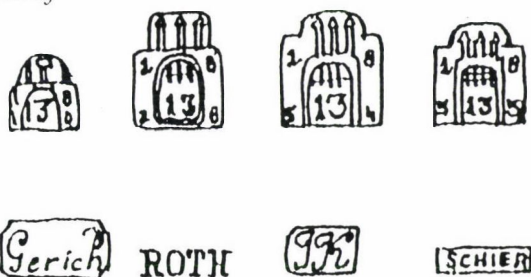


2. Hauser Ignác: Sótartó. Eger, 1840 körül

A Pless és Fox Ékszerüzlete 1994. decemberi árverésén 65. szám alatt szerepelt egy kókuszserleg. Testére ezüstből készült, egymás felé forduló férfi és női fejet szerelt a mester. A talpba beütve Gabriel Politzer (K:2044) szegedi ötvös mesterjegye (a katalógusban tévesen olvasva J. P.) található egy eddig ismeretlen kivitelű „13” próbajeggyel. A Politzer család, az apa, Politzer Lőbl (Lipót), aki ekkor már özvegy, és a két testvér, Lázár és Gabriel az 1828-as összeírásban a palánki ötvösök között szerepelt.[27] Politzer Lipót 1805-től szerepel a városi jegyzőkönyvekben nemesfémtárgyak és órák legtöbbször tisztázatlan adás-vételi ügyeivel kapcsolatban.[28] Gabriel Politzer K:2044 mesterjeggyével Kőszeghy közöl egy kávéskanalat budapesti magántulajdonból és bemutatja Politzer Lázár LP mesterjegyét is (K:2045), műveit azonban nem ismeri.[29] Lehet azonban, hogy Politzer Lázár műve volt az 1927-ben kiállított LP mesterjegyes rabbi-öv, amelynek csatján két ágaskodó oroszlán közti csúcsos mezőben héber nyelvű felirat volt.[30]



3. Gabriel Politzer: Cukortartó kókuszdióból. Szeged, 19. század első fele



Az utóbbi időben több mesterjegyet, próbajegyet és évbettűt találtam, amelyek kibővítik, illetve pontosítják ismereteinket a pozsonyi ötvösökről, ötvösségről.

Budapesti magángyűjteményben találtam egy sokszögű szárú, különösen nagyméretű kerek talpra illeszkedő gyertyatartót. A talpon Franciscus Xaverius Huber K:1761 mesterjegye és az 1770-es évek végére keltezhető próbajegy volt. (Sajnos az évszám utolsó jegye lekopott.) A jegyek mellé U évbettűt ütöttek. Ezt az évbettűt Kőszeghy, aki az évbettűket tárgyakról másolta le,[31] nem ismeri. Mindenesetre az ő jegyzéke alapján 1782-ben kellett volna használni, akárcsak Mihalik József jegyzéke szerint, aki a céhkönyvből állította össze az évbettűk listáját.[32] Az Ausztriából származott Huber 1781-ben kapott polgárjogot,[33] de már 1775-ben mester a pozsonyi



4. Franciscus Xaverius Huber: Gyertyatartó.
Pozsony, 1770-es évek



5. Georgius Müller: Sótartó. Pozsony, 1795

céhben, 1783–1784-ben főcéhmester. Két inasáról van adat. [34] Huber Ferenc mesterjeggyel 1775-ben készült kehely található a pozsonyi evangélikus templomban és 1779-ben készült ereklyetartó feszület a pozsonyi dómkincstárban.[35] A Szomolányi-gyűjteménnyel cukortartó doboza került a debreceni Déri Múzeumba.[36] 1784-ben Budára költözött.[36a]

Árverésről került magántulajdonba Georgius Müller K:1767 mesterjeggyel és 1795-ös pozsonyi próbajeggyel (K:1651) és „C” évbettűvel (K:1712) egy sóttartó.[37] A belül aranyozott, három saskaromban végződő lábra támaszkodó kerek test peremén gyöngysor vonul körbe. Nem sokkal az árverés előtt találtam egy másik budapesti magángyűjteményben egy evőkanalat, amelyen új, 1810-es pozsonyi próbajegy és I évbettű mellett szintén Georgius Müller K:1767 mesterjegye szerepelt. Ezt a mesterjegyet Kőszeghy a céh 1820-ban készült ellenőrző táblájáról ismertette, de tárgyat ezzel a jeggyel nem talált és az általam ismert irodalomban és az árveréseken sem fordult még eddig elő. Müller György 1787. december 30-án jelentkezett felvételre a céhbe, mesterremekét, egy kannát 1788. július 20-án adták fel, amelyet Turcsány mester műhelyében készített el és 1788. augusztus 31-én mutatta be a céhnek. 1788. szeptember 28-án már inast szegődtetett. Utoljára 1800. szeptember 15-én említik a céh irataiban, amikor is 19 forint segélyben részesült.[38] Az 1810-es évszámú próbajegyet Kőszeghy még nem ismerte és nem találkozott az I évbettűvel sem. Mihalik József listáján az I 1805–1806-ban szerepel. Kőszeghy évbettűsora szerint az I 1804 (H) és 1806 (K) között lett volna használatban. A két lista nem egyezik meg, de az eltérések nem jelentősek. Mindenesetre a kanálban levő évbettű egyik listához sem illeszkedik. (Lehet, hogy félreütött L betű?) A hamisítás kizárható.

Egy másik magángyűjteményben sikerült olyan I évbettűt találni, mégpedig egy rendkívül érdekes tárgyon, amelyik beilleszthető az évbettűsorba. A tárgy fali szenteltvíztartó, amelyen rokokó kartusban Keresztelő Szent



6. Roth János: Üvegpalack. Pozsony, 1850-es évek

János Jézust kereszteli a Jordán folyóban. A ráütött próbajegy szerint Bécsben készítette 1763-ban IB jelű mester. A kissé eldugott jegyeken kívül feltűnően elhelyezve Pozsony 1806-os próbajegye (K:1656) és Fidelis Mayer mesterjegye (K:1768/1769) is szerepel a tárgyon az említett I évbettűvel együtt. Csak találgathatunk, hogy hogyan jött létre a kettős jelölés. Talán az 1806-ban bevezetett új osztrák adórendeletet akarták így kikerülni vagy valamiféle javítást végzett Mayer a tárgyon?

Az 1818-as próbajegy (K:1664) és N évbettű (K:1718) mellett az idősebb vagy fiatalabb Josephus Gerick új mesterjegye volt egy kávéskanál az egyik budapesti magángyűjteményben. Ugyanitt egy másik kávéskanál 1828-as évszámú új pozsonyi próbajegy szerepelt Josephus Gerick K:1766 mesterjegye és V évbettű mellett (K:1722). Míg az N évbettűt, bár használata már 1815-ben kezdődött, 1818-ban még használhatták, hiszen a váltás az év közepén a céhgyűlésen történt, amikor is áttértek az O betűre, a V évbettű eltér az évbettűsortól, mert már 1827-ben a W betűt is használatba vették.[39]

Ugyanebben a gyűjteményben három kávéskanál Casparus Blaschka mesterjegyével (K:1794) új, 1854-es próbajegy és F évbettű szerepelt. Ez az évbettű szépen illeszkedik a Kőszeghy által közölt sorozathoz. Blaschkát a céhiratok 1830-ban említik utoljára, amikor június 13-án inasát szabadítja fel.[40] További adatok róla nincsenek, de Weinstabl Józsefnél 1853–1857 között inaskodik

Blaschka Richárd,[41] aki lehet Gáspár mester fia (ez valószínűbb), esetleg unokája, de mindenesetre nem készíthette 1854-ben a kanalakat. Tehát mesterünk, bár az iratok hallgatnak róla, 1854-ben még dolgozott. Blaschka Richárd aranyművessel Győrben találkozunk 1872-ben, amikor Szeifert Ede győri aranyműves segéd házassági tanúja, majd feleségével, Zizelsberger Erzsébettel együtt Szeifert gyermekének keresztszüelője.[42] A győri anyakönyvből sajnos nem derül ki, hogy ekkor Győrben vagy Pozsonyban lakott-e.

Egy másik magángyűjteményben eddig közöletlen 1855-ös évszámú pozsonyi próbajeggyel és „E” évbettűvel (K:1733A) négy kávéskanalat találtam. A kanalakon „ROTH” különálló betűkből beütött mesterjegye van. Budapesti magángyűjteményben ugyanezt a mesterjegyet egy gyémántmetszésű üvegpalack szájának ezüstoffalatán is megtaláltam az ötvenes évekből pozsonyi próbajegy mellett. Sajnos itt az évszám utolsó jegye a félig felütött jegyben nem határozható meg. A palack csavaros kupakja jelzetlen. Ez a jegy Roth János (Joannes Roth) mesterjegye lehet, akinek eddig egyetlen munkáját sem ismertük. Roth János minden valószínűség szerint azonos azzal a Roth Jánossal, aki 1804-ben született Győrött. Apja Joannes Christophorus Roth győri ötvösmester, akinél inaskodását kezdte 1816. október 14-én. Joannes Stadler győri ötvösmesternél szabadult fel 1822. október 16-án.[43] 1845-ben jelentkezett a pozsonyi ötvöscéhbe. Remekét február 9-én adták fel. Egy nagyobb méretű kannát kellett készítenie Paray alcéhmester műhelyében. Rajzát március 2-án, a kész remeket június 1-jén mutatta be, amit a céh a kisebb hibáktól eltekintve, elfogadott.[44] A most közölt kanalak tanúsága szerint az 1850-es évek második felében még dolgozott Pozsonyban.

Magángyűjteményben találtam kávéskanálon Johannes Kraner itt közölt, a K:1796 mesterjeggyel azonos mester-



7. Antonius Schier: Sótartó. Pozsony, 1851

jegyét. A tárgy, illetve a mesterjegy közlését az indokolja, hogy egyrészt a Kőszeghy-jegykönyvben közölnél, amelynek jobb felső sarka csonka, ez a jegy teljesebb rajzú, másrészt a kanálón levő 1858-as pozsonyi próbajeggyel (K:1689) mesterünk működési ideje az eddig ismert 1855-ös utolsó említéshez képest, amikor inasának felszabadításáról értesülünk a céhiratokban, [45] 3 évvel kitolódik. Kraner 1830-ban kapta fel remek feladatát, egy kávés-kannát, amelyet Renner Ádám műhelyében készített el. 1831. március 25-én lett mester.[46] Kranertől eddig a K:1796 mesterjeggyel és K:1676 próbajeggyel (1835) budapesti, a K:1797 mesterjeggyel pozsonyi magángyűjteményből voltak evőeszközök ismertek [47] és árverésen szerepelt evőkanala K:1796 mesterjeggyel 1834-ből.[48]

Végül még egy tárgyról kell megemlékezni. Ezen az alacsony, kerek sótartón Antonius Schier mesterjegyvátozata (a téglalap sarkai élesen metszettek és nem lekerítettek, mint a K:1790/1791 mesterjegyeken) és Pozsony 1851 évszámú új próbajegye volt. A próbajegy felső része, mivel az az ívelt részére esett a lemeznek, nem látszik. Ezért nem is közlöm itt rajzban, de a látszó része jellegében nem az 1850-es, hanem az 1840-es évek jegyeihez hasonlít. Az említett jegyek mellett Z évbetűt is ütöttek a sótartóra, ami megint nem illik a sorozatba, hiszen már 1848-tól A évbetűt használtak.[49]

Pozsony-Vártelek



Szokatlanul nagy méretű porcukorszórón [50] találtam Pozsony-Vártelek új próbajegyét 1825-ből. Ebből az évből eddig Kőszeghy csak Csányi Károly rajza alapján közölt egy jegyet (K:1824), amely típusát tekintve a pozsonyi háromtornyos jegyekre emlékeztető 1823-as jegyre (K:1823), illetve az 1810 előtti jegyekre hasonlít. Az új jegy a specifikusan vártelki jegyekre jellemző rajzolatú. Ilyen többek közt az 1822-es és az 1826-os (K:1822, 1825) próbajegy. A cukorszóró (vagy íróasztali készlet porzósórója?) nagy mérete miatt talán nem is családi használatra készült, hanem például étterem vagy cukrászda részére. A cukorszórón eddig ismeretlen MS mesterjegy van. Kísérletképpen a jegyet az 1820-ban kimutatható Mattesdörfer Sámuel jegyének tulajdonítom.[51] A kísérleti jelleg oka, hogy ez az idő még túl korainak látszik a magyaros betűrendhez. Mattesdörfer az 1828-as összeírásban már nem szerepel, valószínűleg meghalt vagy máshová (más városba vagy külföldre) költözött.

Kőszeghy K:1862 mesterjeggyel kerek, neorokokó díszű tálcat közöl magántulajdonból K:1837 próbajeggyel 1858-ból.[52] A jegyet az 1828-as összeírásban említett Michael Tuscheknek [53] tulajdonítja. A jegy jobb oldala csonka és kiegészítve valószínű, hogy nem kurzív MT, hanem kurzív MD lenne. A Tuschek/Duschek névcseré pedig könnyen magyarázható és így a mester helyes megnevezése Michael Duschek. Ugyanennek a mesternek tulajdonítom az alábbi, magángyűjteményekben talált tárgyakat: DM mesterjeggyel és K:1830(?) próbajeggyel merőkanalat 1833-ból és MD jelzéssel K:1833 próbajeggyel hat evőkanalat 1839-ből, valamint egy rosszul olvasható próbajeggyel, de a már közölt „W” évbetűvel és így az 1840-es évekre keltezhető kiskanalat.[54] Lehet, hogy ez a megoldás kissé merésznek látszhat, de remélem, a további kutatás igazolni fogja.



8. Mattesdörfer Sámuel: Cukorszóró. Pozsony-Vártelek, 1825

Nagyszombat



Magángyűjteményben találtam három evőkanalat Nagyszombat K:1501 1815 körülre keltezhető próbajegyével és kurzív ID mesterjeggyel. A mesterük valószínűleg az 1806. július 19-én polgárjogot szerzett Dobsay József volt.[55] Működésének eddig e három kanál az egyetlen emléke.

Komárom



Magángyűjteményben láttam egy alacsony gyertyatartópárat. Az alacsony szárat felfelé hajló peremű, háromszög alakú sima talpra ültették. Az egyik gyertyatartón az összefont SVC betűkből álló új próbajegy és összevont kurzív IH betűs mesterjegy volt. A próbajegy érdekessége, hogy a Kőszeghynél említett megoldással ellentétben a 13-as számot nem a jegy mellé ütötték külön, hanem befoglalták a próbajegybe. Valószínűleg ez a jegy ezért a 18. század végére keltezhető.



9. Josephus Hitzelberger, Komárom, 18. század vége és MP mester, 19. század eleje: Gyertyatartópár

A mesterjegy feltehetően Joseph Hitzlberger jegye, aki Olmützből származott és 1773. április 29-én kapott polgárjogot Komáromban.[56] Talán testvére vagy esetleg fia Franz Hitzelberger (Hietzelberger) olmützi aranyművesnek (Goldarbeiter), aki előbb az 1769-es összeírásban és még ugyanebben az évben a céh egyik beadványában is, majd az 1775-ös összeírásban, ekkor kiemelve, mint helyi illetőségű (behaust) szerepel.[57] Hitzlberger József egyike az 1788-ban a komáromi céhben tevékenykedő hat ötvösnek.[58] Ez egyben eddig az utolsó adat mesterükről. A másik gyertyatartón már a későbbi, a városcímerre emlékeztető próbajegytypus eddig közöletlen változata és a K:1050 feloldatlan, összevont MP betűkből álló mesterjegy volt. Ez a gyertyatartó, bár szinte teljesen azonos a másikkal, így később, már a 19. század első éveiben készülhetett. Mesterjegye sajnos továbbra is feloldatlan. MP mestertől eddig egy evőeszköz-készletet [59] és a Komáromi Evangélikus Egyházközség osztatartóját ismertük.[60]

Rimaszombat



Egy budapesti magángyűjteményben láttam már régebben egy áttört fedelű, baluszter testű cukorszórót a fenti 1833-as évszámú próbajeggyel és SK mesterjeggyel. Ez a próbajegy akkor egyetlen ismert magyarországi sasos, madaras próbajegyhez (Arad, Rimaszombat, Sziget-

vár) sem hasonlított, de jellegét tekintve mindenképpen a Habsburg-monarchia valamelyik városához volt kapcsolható. Laibach (Ljubljana), Olmütz (Olomouc) vagy Triest (Trieste) jöhetett volna még szóba, de mivel a mesterjegy is ismeretlen volt, az azonosítás meghiúsult. Nemrég egy másik magángyűjteményben újra felbukkant a próbajegy, most két kávéskanálon, de a mesterjegy itt feloldhatónak bizonyult. Ez a mesterjegy Paulus Libay új mesterjegye lehet (figyeljük meg a névkezdő P és L betűk összevonását). Ezzel a próbajegy rimaszombati próbajegyként határozható meg és a korábbi mesterjegy is feloldható lett, mint Samuel Kohlmayer junior mesterjegye. A kávéskanalakon LL tulajdonosi monogram volt és ugyanez a monogram és a K:1877 rimaszombati próbajegy volt ugyanezen gyűjtemény egy másik kávéskanálán is, de Szj mesterjegy mellett. Ez a mesterjegy Szentpéteri József junior új mesterjegye lehet és így a kanál nyilvánvalóan későbbi pótlás a korábbi készlethez az 1850-es évekből.

Libay Pál Besztercebányára szegődött inasnak nagy-névű rokonához, Libay Sámuelhez 1814. július 14-én. 1815. november 13-tól tanulmányait Selmecebányán folytatta.[61] Nem tudni, mikor szabadult, de amikor 1823-ban a meghalt céhmester ládáját felnyitották, abban megtalálták a felszabadult legények, köztük Libay Pál által beszolgáltatott metszett rézlemezeket. 1829-ben kapta fel remekét Rimaszombaton. Egy 30-40 latos cukortartót, egy aranygyűrűt és egy rézbe metszett címet kellett készítenie háromszor 15 nap alatt.[62] Libay Páltól K:1874 próbajeggyel ismerünk egy ereklyetartóból átalakított feszületet a rimaszombati rk. plébániatemplom-



10. Samuel Kohlmayer jun.: Cukorszóró. Rimaszombat, 1833

ban, egy ostyatartó szelencét az osgyáni evangélikus templomban és a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzik egy kávéskanalát.[63] Domborított díszű gyertyatartója 1948-ban szerepelt árverésen.[64]

Kohlmayer Sámuel azonos nevű apjánál volt inas 1822-től. 1832-ben kapta fel remekét: egy pár arany fülbevalót, egy aranygyűrűt és egy pár ezüst sótartót kellett készítenie. Ő azonban 1833-ban mindössze egy ezüstpharát mutatott be remek gyanánt és ezért utasították, hogy az aranyremekét is mutassa be.[65] Róla több adat nem található.

Szentpéteri (Szentpétery, Szent-Péteri) József, aki valószínűleg nemcsak névrokona volt a nagynevű pesti ötvösmesternek, 1830. január 11-től inas Losoncon Keller Dánielnél, aki mint a besztercebányai céh vidéki mestere inasát Besztercebányán jegyeztette be. 1835. október 24-én szabadult fel, amikor is bemutatott a céh előtt egy tejeles kanalat és négy metszett rézlemezt és lefizette a takását.[66] 1840-ben jelentkezett felvételre a rimaszombati céhbe, ahol mesterremekként egy arany nyakbafüggőt, két máslit, közepén egy finom ezüstbe foglalt gránáttal, valamint egy ezüst kötőkosarat kellett készítenie. Utóbbit cukorszóróval cserélte fel. Szentpéteri József a rimaszombati céh dékánja 1845–46-ban és 1848-ban. A dékán felügyelte a céhszabály értelmében a készülő mesterremeket és kezelte a céh pénzét. Szentpéteritől eddig egy üveg cukorszóró kupakja volt ismert K:1877 próbajegygyel [67] és árverésen szerepelt egy tejmerője.[68]

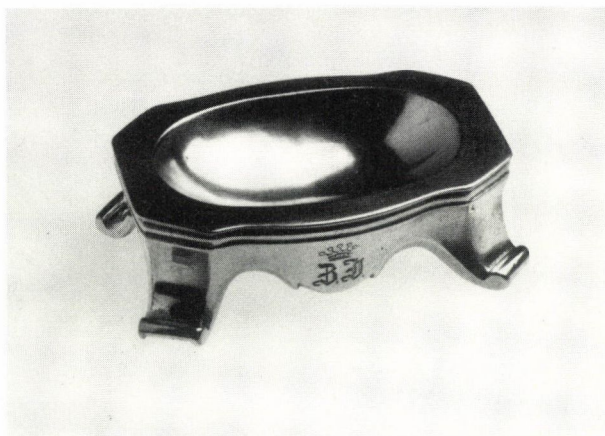
Budapesti magángyűjteményben találtam beütött AM monogrammal mint tulajdonosjelzéssel ellátott evőkanalat, amelyen SF mesterjegy és új körmöcbányai próbajegy volt. A próbajegy formája alapján, beillesztve a már ismert jegyek sorába, a 18. század közepére, második harmadára keltezhető. Ez időt mutatatható ki Körmöcbányán Frankfurter Sámuel, akinek a mesterjegyet tulajdonítom. Szerepelt az 1732-es összeírásban, említették 1751-ben [69] és egészen 1766-ig fordult elő.[70] Ez az evőkanál első ismertté vált munkája.

Budapesti árverésen [71] bukkant fel egy bábacsipesz Körmöcbányának a 19. század első felére meghatározott K:1075 próbajegyével és a fenti AS mesterjeggyel. Ez a jegy csak Andreas Spanik mesterjegye lehet, aki fennmaradt tárgyai tanúsága alapján a 18. század utolsó évtizedeitől működött Körmöcbányán és 1829. június 12-én halt meg.[72] Spanik Andrásnak eddig már két mesterjegye is ismert volt. A K:1087 téglalakba írt A.S, míg a K:1088 ovális mezőben AS. Az első jeggyel budapesti magángyűjteményben volt egy három lábon álló, foglalt kókuszdióból készült cukortartó (próbajegye K:1073) [73] és a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum tulajdonában van egy sótartópár K:1075 próbajegygyel.[74] A másik jeggyel a Magyar Nemzeti Múzeum őriz egy filigrán művű csatot, 1790 körül készült kelyhe volt a tótprónai plébániatemplomban és egy 1800 körül készült merőkanala budapesti magángyűjteményben.[75] Nem tudom, hogy a két mesterjegy közül melyik volt azon az 1800 körül készült kerek fedeles dobozkan, amelyet 1941-ben árvereztek el Budapesten.[76]

Késmárk



Magángyűjteményben találtam egy alacsony, barokk díszítésű sótartót, melyen félig felülvé Késmárk 18. században használatos próbajegye (K:921 vagy K:922, pon-



11. Johann Georg Nauer: Sótartó. Késmárk, 18. század harmadik harmada

tosan nem azonosítható) és IGN mesterjegy található. Ez a jegy Johann Georg Nauer jegye lehet, aki 1774-ben kapott polgárjogot Késmárkon [77] és még 1788-ban a cég tagja volt.[78] Működésének ez az első emléke.

Eperjes



Budapesti magángyűjteményben találtam Szakmáry Pál eperjesi ötvösmester új jegyével és új eperjesi próba-jeggyel egy még a jelenlegi többszöri javítás utáni állapotában is nagyon szép cukortartó dobozt. Az új jegyek körvonalarajzukban térnek el a régebbiről ismertektől. Bár ez az újonnan előkerült cukordoboz már igazolni látszik Mihalik Sándor 1961-ben megfogalmazott, de a maga idejében tárgyakkal még kellően alá nem támasztott megállapítását, miszerint Szakmáry Pál, aki sokat utazott külföldön és tanult Franciaországban is, a lőcsei Szilassy János és a kassai Diószegi István mellett egyike annak a három valóban nagy művésznek, akinek sikerült a kor legjobb színvonalán alkotnia.[79] az még ma is kissé túlzónak látszik. Héjné Détári Angéla véleménye azonban,[80] amelyet igaz, hogy Szakmáry Pál életének második felére vonatkozóan fogalmazott meg, amely szerint foglalkoztatott, megbízhatóan jó, ám átlagos művészi képességű mester volt, alulértékeli. Ebben túlságosan befolyásolhatta az általa publikált, a Dessewffy család részére kiállított számlákból az igényesebb tárgyak mellett kiolvasható, művészinak egyáltalán nem nevezhető tevékenységek sokasága.[81] Megfelelkezve arról, hogy ezeket nem feltétlenül a mester maga végezte, hiszen számos inas tanult műhelyében és alighanem legényeket is foglalkoztatott. Az igazság valahol a két véglet között lehet. Szerintem Szakmáry Pál az átlagból kiemelkedő mester lehetett, de nem állítható párhuzamba Szilassy Jánossal. A végletes megítélések miatt szükségesnek érzem, hogy összefoglaljam az eddigi ismeretek alapján a mester életére vonatkozó adatokat és összeállítsam eddig ismertté vált műveinek jegyzékét.



12. Szakmáry Pál: Cukortartó doboz. Eperjes, 18. század második fele



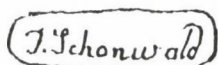
13. Szakmáry Pál: Kávéskanna. Eperjes, 18. század vége

A Szakmáry család a felvidéken több nemzedéken át művelte az ötvösmesterséget.[82] Szakmáry Pál Késmárkon született 1743-ban. Az inaskodást követő hosszú vándorévek után 1772-ben felvételre folyamodott az eperjesi ötvöscéhnel. 1772. március 31-én kapta fel remekét és még abban az évben mester lett[83] és elnyerte a polgárjogot is.[84] Szakmáry Pál jelentős szerepet játszott a céhben, 1803-ban céhmester is lett. Hat inasáról van tudomásunk. 1816-ban halt meg.[85]

Műveinek stílusa a késő barokktól az empirig terjed. A barokk legszebb példája éppen a most felbukkant cukordoboz, míg korai korszakának többi műve vagy lappang vagy jellegtelen. Ide sorolható a kassai múzeum kar alakú fogadalmi tárgya, özv. Dessewffy grófné szintén egykor Kassán őrzött sótartói (K:640/d,f) és az Iparművészeti Múzeum cukorszóró kanala.[86] A következő, a századfordulóiig terjedő időszakra keltezhető munkák egy kivételével csak az irodalomból ismertek. Az 1780 körül készült négy lábon álló gyümölcstartó állványa jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeumban található.[87] míg a valamivel későbbi tojásdad talpú gyertyatartói, tojás alakú cukortartója és evőkészlete (K:640/b,c,e) lappang. Ez idő tájt készült az Iparművészeti Múzeumnak 1947-ben vételre felajánlott, zöldes színű hutaüvegből készült ecet- vagy olajtartó edény szépen trébelt ezüst kupakja is.[88] A századforduló körül keletkezett a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum sótartója,[89] a leírás alapján ehhez rendkívül hasonló, svájci műkereskedelemben volt sótartó,[90] az eperjesi evangélikus templom tálja,[91] a budapesti magángyűjteményben található kis kávéskanna [92] és az Iparművészeti Múzeumban őrzött alacsony gyertyatartó.[93] A századforduló utánra, illetve az 1810-es évekre keltezhető ovális bonbonnière [94] és a három oroszlánlábbon álló kerek sótartó [95] egykor a budapesti műkereskedelemben volt, jelenleg lappang.

Magángyűjteményben találtam Eperjes új, 18. századi jellegű próbajegyével és összevont HM mesterjeggyel egy szokatlanul nagyméretű, körte alakú, kissé lapított testű kávéskannát, fa füllel, fedelén bimbós, leveles ágat formázó fogóval. A mesterjegy Henricus Metzner (Meczner) mesterjegye lehet, aki Eperjesen inaskodott Michael Metznernél 1703-tól 1707. szeptember 15-ig.[96] Mesterremekét 1718-ban adták fel és még az évben mester lett az eperjesi céhben. Céhmesteri tisztséget is viselt 1744-től haláláig, 1765-ig. Tizenhárom inasáról vannak adataink. Működésének tudomásom szerint ez a kávéskanna az első tárgyi emléke, ami nagyon jókezü, tehetséges ötvös-ről tanúskodik. A próbajegy és így a kanna is 1750 körülre keltezhető.[97]

Munkács

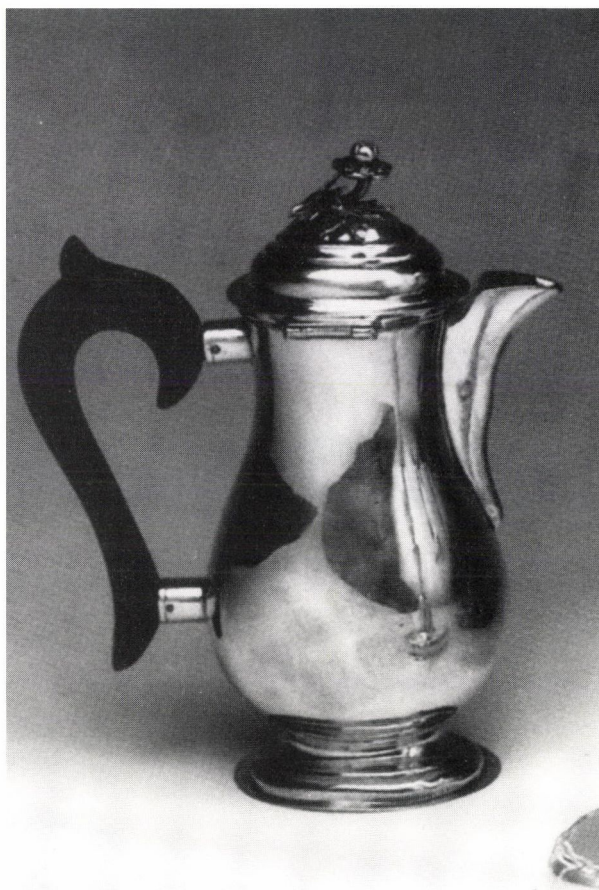


Budapesti magángyűjteményben hét evőkanalat találtam a fenti próbajeggyel és mesterjeggyel.[98] Kőszeghy ezt a próbajegytípust munkácsi jegyként határozta meg és így ez egy új 1830-as munkácsi próbajegy lehet. Műkereskedelemben láttam három evőkanalat I.SCHÖNVALD téglalapba foglalt új mesterjeggyel (nem W-el írva, mint a K:1259) és a K:1257 jelű 1834-ből való próbajeggyel.[99] Mindkettő a K:1259 mesterjegy új változata, amelyet Kőszeghy a K:1255 1820 körülre keltezett munkácsi próbajeggyel jelzett evőeszközökön talált, de megjegyzi, hogy a mester egyelőre nem igazolható munkácsi ötvösként.[100] Bár végleges, teljesen megnyugtató megoldás a mester személyére vonatkozóan még most sem adható, az azonosítást talán előbbre viheti a következő adat. Moritz Schönwald pécsi ötvös 1857. szeptember 15-én kötött házasságot Pécsen 32 évesen és ekkor az anyakönyvbe beírták, hogy apja Josef Schönwald miskolci aranyműves (Goldarbeiter in Miskolcz).[101] Nem teljesen egyértelmű, hogy születésekor (1825 körül) vagy a házasságkötéskor volt-e miskolci az apja. Mindenesetre elképzelhető, hogy a K:1259 mesterjegy és ennek most közölt változata a miskolci Josef Schönwald mesterjegye és ennek az új adatnak fényében felül kellene vizsgálni a miskolci és munkácsi próbajegyek azonosítását.[102] Természetesen az is lehet, hogy két különböző ötvösről van szó és az eddig megismert mesterjegyek valóban egy munkácsi ötvös jegyei, aki talán rokonságban volt a miskolcival.[103] A végső szót a jövő kutatásának kell kimondania.

Nagyvárad



Magángyűjteményben találtam egy kávéskanalat 1830 körüli nagyváradai próbajeggyel (K:1532) és AL mesterjeggyel. Bár a nagyváradai ötvösökről is nagyon hiányosak ismereteink, talán nem tévedek nagyot, ha a jegyet Ausländer Leopold új jegyének tartom, aki 1836–1837 táján mutatható ki.[104] Tőle eddig egy evőkanál volt



14. Henricus Metzner: Kávéskanna. Eperjes, 1750 körül

ismert budapesti magángyűjteményből [105], valamint egy részben aranyozott ezüst kehely az Élesdi Református Egyházközség tulajdonából [106] LA mesterjeggyel (K:1555).[107]

Újvidék

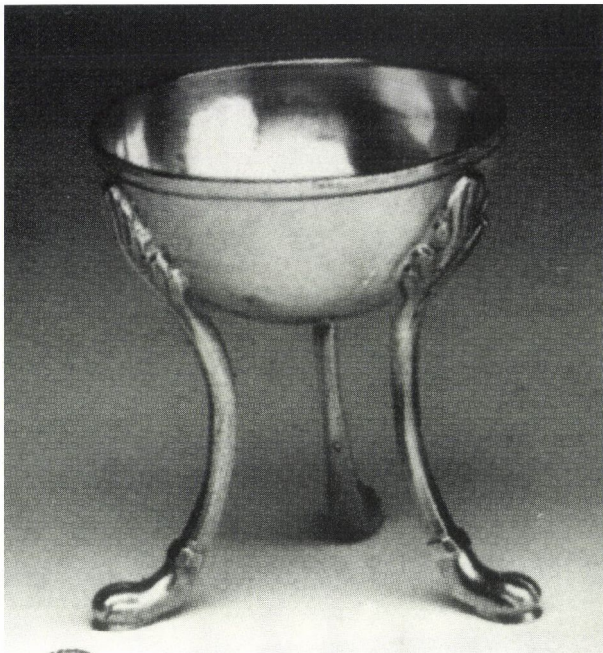


Egy magángyűjtemény három lábon álló félgömb alakú sótartóján Újvidék K:2133 próbajegye és az „A” (K:2135) évbetű mellett összevont MK mesterjegyet találtam. A mesterjegy valószínűleg az Újvidéken 1815. május 29-én polgárjogot szerzett és még az 1828-as összeíráskor is ott működő Kaupa (Kaupo) Mihály jegye.[108] Munkásságáról további adatok nincsenek.

Nagyszeben



Két budapesti magángyűjteményben találtam egy-egy tárgyat a fenti mesterjeggyel és a K:1277 nagyszebeni próbajegyhez rendkívül hasonló próbajeggyel. Az egyik tárgy sótartó, a másik egy ovális, áttört falú fedeles doboz, amely lehet, hogy egykor üvegbetétes cukortartó volt és jelenlegi fedele későbbi pótlás. A próbajegyek



15. Kaupa Mihály: Sótartó. Újvidék, 19. század első fele

alapján a mesterjegy Daniel Dendler (1758–1827) [109] új jegyeként határozható meg, aki 1787-ben lett mester a nagyszebeni céhben.[110] Eddig a K:1479 mesterjegyét ismertük, ami próbajegy nélkül található az alcsinai evangélikus egyház cibóriumán. Ezzel a mesterjeggyel, de K:1277 próbajeggyel két gyertyatartója volt kassai, és evőeszközei nagyszebeni magántulajdonban. K:1279 próbajeggyel ismerünk egy-egy kelyhet evangélikus templomokból: a kiscsúri kelyhet 1806-ból és a kisprázsmárit 1808-ból. K:1281 próbajeggyel volt egy cukorszelenecéje budapesti magántulajdonban.[111] Árverésről került a Magyar Nemzeti Múzeumba két kisméretű fedeles kan-

nája [112] valószínűleg a már korábban is ismert mesterjeggyel. 1925-ben talpas cukortartója, 1937-ben négy lábbon álló sőtartója szerepelt árverésen.[113] Talán neki tulajdonítható egy kétágú gyertyatartópár is egy 1948-as árverésen, de csak a mesterjegyet említi a katalógus, a nagyszebeni próbát nem.[114]

Arad



Egy kávéskanálón találtam ezt az új aradi, 1848 év-számos próbajegyet Brüll Móric (Mauritius Brühl) mesterjegye (K:19) mellett.

Brüll (Brühl) Móric a reformkori ötvösség jeles alakja. Kőszeghy működésére 1837–1846 időhatárokat ad meg. [115] Műhelyét említik 1841-ben. [116] Ismert munkái alapján működése legalább 1853-ig kiterjeszthető. Elismeréssel szerepelt az első és harmadik pesti országos iparműkiállításán. Az elsőn, 1842-ben arany pecsétgyűrűt állított ki, melyben egy másik, jaspisköves gyűrűt rejtett el.[117] Bemutatkozását dicsérő oklevéllel ismerték el.[118] A harmadikon 1846-ban a „Nádor ő Főnségének” mellképével díszített karperecet és ezüstkoszorút állított ki.[119] Munkáját ekkor bronzéremmel jutalmazták.[120] Sajnos ezek a művei nem maradtak fent. Fennmaradt viszont K:19 mesterjeggyel 1845-ből egy egyoldalú érme Szent Flórián képével és „Arad városa emlékül a tűzvészben serény segítőknek” körirattal.[121] egy kehely és patena az aradi evangélikus templomban 1847-ből.[122] budapesti műkereskedelemben sima vonalú tálaló kanala 1852-ből.[123] valamint K:20 mesterjeggyel 1853-as próbajeggyel egy evőkészlet magántulajdonban Korompán.[124] Neki tulajdonítható egy téglalap alakú aranyozott ezüstlemez domborított díszítményekkel és 1846-os felirattal.[125] A Dorotheumban árverezték el néhány éve nagyon szép ecet- és olajtartóját.[126]



16. Daniel Dendler: Sótartó. Nagyszeben, 1800 körül



17. Daniel Dendler: Áttört fálú doboz. Nagyszeben, 1800 körül

Az aradi ötvösségről szerzett ismereteink még mindig nagyon hiányosak és a kutatást érheti meglepetés ezen a területen. Érdekes, hogy a korszak iparművészetének monográfiája [127] nem említi meg az iparműkiállítások másik aradi résztvevőjét, Schönfeld Sámuel, akit egyelőre csak a kiállítások tárgyjegyzékeiből ismerünk. Az első kiállításon 1842-ben ezüstserleget, [128] a másodikon 1843-ban zenélő szerkezettel felszerelt ezüst asztaldísz mutatott be. [129]

Az összeírásokban is több ötvös szerepel, mint akiket eddig névről sikerült megismerni. Névről is ismerjük az 1774-es, [130] 1778-as [131] és az 1828-as [132] összeírásokban szerepelt ötvösöket, de az 1732-es, [133] 1832-es és 1834-es összeírás [134] és az 1881-es iparstatisztika [135] ötvöseit már nem. Viszont azoknak a többsége, akik műveikkel Kőszeghy jegykönyvében szerepelnek, úgy látszik, nem szerepel az összeírásokban, illetve működésük idején nem volt összeírás (vagy én nem tudok róla).

1774-ben a házatlan zsellérek között írták össze Szibian Juont és Generét. 1778-ban Hencz Mihály, Marko-

vits András, Popovits Gavril és Stagl András működött Aradon. 1828-ban pedig Khönig Fülöp, Minich Jakab, Schön Károly működéséről tudunk. Nem szerepel összeírásban Hirschl Herz és Josephus Herz, Noe Schönwald, Mauritiuss Brüll és Ignatius Brüll és a fent említett Samuel Schönfeld. Természetesen ismert néhány feloldatlan mesterjegy is Aradról. A szakirodalom csak Stagl, Schön, a két Herz, a két Brüll és Schönwald műveit ismeri.

Kísérletképpen szeretném bővíteni az aradi ötvösökről tudottakat. A hódmezővásárhelyi görögkeleti templomban van aradi próbajeggyel egy szentelő kereszt. Görögkereszt alakú, ívelt forma, vésett tulipándísszel, mattírozott alapon. Mesterjegye GP és közzétéveje a 19. század elejére keltezte. [136] Véleményem szerint a kereszt az említett Gavril Popovits műve lehet. Sajnos a jegy rajzát még nem közölték.

Grotte András

JEGYZETEK

1 Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 164–166. Uő: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására II. Uo. XL. 1991, 68–81. Uő: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására III. Uo. XLIV. 1995, 113–130. Uő: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására IV. Pécsi ötvösök. Uo. XLV. 1996, 245–265.

2 Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936

3 P. Brestyánszky Ilona: A pest-budai ötvösség története. Budapest 1977

4 P. Brestyánszky i. m. 243, 273.

5 A jegy jobb széle kopott és ez megengedhet CG olvasatot is, de ez nem valószínű.

6 Pless és Fox ékszerüzlete 1992. október. A gyertyatartó szögletes talpon álló, hosszirányban bordázott baluszterszárral. Hasonlított a Magyar Nemzeti Múzeum gyertyatartójához (P. Brestyánszky i. m. 478, 85. sz. kép), de ezzel ellentétben a műkereskedelembenél a talp nem karéjosan ovális és a talpról és a szárról hiányoznak az ún. „bécsi rózsák”.

7 P. Brestyánszky i. m. 142.

8 Uo. 141–142, 244–246.

9 Pless és Fox ékszerüzlete. 1994. december 19-i árverés 64. sz.

10 P. Brestyánszky i. m. 51. említi, hogy Liebrich jegyének egyik változata megegyezik Lechner József jegyével. Ezzel szemben Liebrich részletes ismertetésénél (i. m. 191–192.) csak egy jegyet közöl rajzban, amelyik nem hasonlít Lechner jegyéhez és a most felbukkant új jegyhez sem.

11 Kőszeghy i. m. 61.

12 P. Brestyánszky i. m. 89.

13 Uo. 191–192.

14 Grotte i. m. 1995, 118.

15 Földes Emília: Ötvöskatalógus. Budapest 1978, 56. és 57. sz.

16 Pless és Fox ékszerüzlete. 1995. június 26-i árverés 97. sz. A katalógusban tévesen Kufer Józsefnek tulajdonították, pedig a mesterjegy IH olvasatához kétség nem férhet.

17 Egerben ugyanebben az időben kimutatható Hoffman János is, de ő egyrészt aranyműves volt, másrészt valószínűleg azonos volt Hoffman Henrikkel, akinek jegyei már ismertek. L. Magyarország Műemléki Topográfiája VII. Heves megye műemlékei Szerk.: Dercsényi Dezső, Voit Pál. I. Budapest 1969 (továbbiakban Heves I.), 341.

18 Mihalik József: Kassaváros ötvösségének története. Budapest 1899, 311.

19 Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII.–XIX. században Budapest 1934, 36.

20 Uo.

21 Heves I. 264, 415.

22 Mihalik i. m. 311.

23 Magyarország Műemléki Topográfiája VII. Heves megye műemlékei Szerk.: Dercsényi Dezső, Voit Pál. II. Budapest 1972, 264.

24 Mihalik i. m. 328.

25 Heves I. 337.

26 Heves I. 344. Felmerült, hogy a jegy esetleg IM olvasatú is lehet. A tárgynak egyelőre nem sikerült nyomára akadni.

27 Kapossy i. m. 43. T. Knotik Márta: XVIII.–XIX. századi fémtárgyak és mesteremberek. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1972/73-I. 37.

28 T. Knotik i. m. 37.

29 Kőszeghy i. m. 343.

30 Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum Régi ezüst kiállításának leíró lajstroma. Szerk.: Csányi Károly. Budapest 1927, 1009. sz.

31 Kőszeghy i. m. 293.

32 Mihalik József: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. V. 1911, 2–3. sz., 101.

33 Kapossy i. m. 19.

34 Mihalik: Háromszáz év... i. m. 137. 1784-ben büntette meg a céh inasát, Fidelius Mugert, aki már negyedszer szökött meg mesterétől. Ugyanebben az évben másik inast is szegődtetett hét évre. Nevét nem tudjuk.

35 Kőszeghy i. m. 298.

36 Szomolányi Gyűjtemény. Kiállítási katalógus. Szerk.: P. Szalay Emőke. Debrecen 1994, 91. sz.

36a P. Brestyánszky i. m. 179.

37 A Bizományi Kereskedőház és Záloghitel Rt. Karácsonyi Kamara Aukciója (1995. december) 102. sz.

38 Mihalik: Háromszáz év... i. m. 141.

39 A Gerick család (idősebb és fiatalabb József, illetve János) munkásságának áttekintésére itt nem vállalkozom. Rendkívül sok tárgyuk maradt fent köz- és magángyűjteményekben egyaránt. Véleményem szerint, mivel sokáig dolgoztak egyidejűleg, a tárgyak szétválasztása a mesterek között még nem teljesen megoldott.

40 Mihalik: Háromszáz év... i. m. 149.

41 Uo. 152.

42 Győrszigeti katolikus plébánia anyakönyvei. Magyar Országos Levéltár Filmtár A 1764 és A 1765 sz. doboz.

43 Jankó László: Ötvösapródok Győrött a 16.–19. században. Győri Szemle VIII. 1937, 161.

44 Mihalik: Háromszáz év... i. m. 153.

45 Uo. 150.

46 Uo.

47 Kőszeghy i. m. 302.

48 Óra- és Ékszer Kereskedelmi Vállalat 1983. Tavaszí Ékszer és Nemesfém Aukció 202. sz.

49 A Gerick-családhoz hasonlóan, Schier mesternek is sok munkája maradt fent, ezért ennek áttekintésére itt nem vállalom.

50 Magassága 140 mm, átmérője 65 mm. Az áttört fedélen visszahajtott hat levél (ma csak öt van meg) közepén sima gömböcske. Teljesen hasonló formájú, de lényegesen kisebb (magassága 80 mm, átmérője 52 mm) cukorszórot őriz a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum (ltsz.: UH 4281) Gottlieb Kundtner pozsonyi ötvös K:1799 mesterjegyével és 1844-es próbajeggyel, ami azonban lényegesen különbözik az eddig ismert K:1682 1844-es próbajegytől. (Eva Toranová: Výrobky domácich zlatníkov a pamiatky zlatníckych cechov v zbierkach slovenských múzei. Bratislava 1968. 76. sz.)

51 Eva Toranová: Goldschmiedekunst der Slowakei. Hanau 1982, 236.

52 Kőszeghy i. m. 310.

53 Kapossy i. m. 47.

54 Grotte i. m. 1995, 114.

55 Kapossy i. m. 34.

56 Kapossy i. m. 19.

57 Carl Schirek: Die Punzierung in Mähren. Brünn 1902, 63, 87, 154.

58 S. Mihalik: Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Punzierungswesens. Acta Historiae Artium VII. 1961, 3–4. sz. 275.

59 Kőszeghy i. m. 181, ekkor (1936) a komáromi bencések tulajdonában, a K:1050 mesterjegy mellett az 1800 körülre keltezett K:1019 próbajeggyel és „A” (K:1030) évetűvel. Valószínűleg azonos a Kecskés László által említett evőeszközökkel. (Kecskés László: Komáromi mesterségek. Bratislava 1978, 150. 11. sz.)

60 Egyházi gyűjtemények kincsei. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Budapest 1979. Rendezte Dávid Katalin és Maros Szilvia. Katalógus 351. sz. Valószínűleg azonos a Kecskés által kehelyként meghatározott tárggyal (Kecskés i. m. 155. 75. sz.).

61 Mihalik Sándor: Besztercebányai ötvösök a XV.–XIX. században. Múzeumi és Könyvtári Értesítő XII. 1918, 135. Selmebányán működött akkor Libay János (Kőszeghy i. m. 330), aki talán rokona – esetleg apja – volt Libay Pálnak. Lehet, hogy itt ő volt Libay Pál mestere.

62 Mihalik Sándor: A rimaszombati ötvöscséh. Budapest 1919, 45, 53.

63 Kőszeghy i. m. 317.

64 Állami Zálogház és Árverési Csarnok N. V. 133. számú Aukciója Budapest, 1948. november. 1022. sz.: Gyertyatartó domborított dísszel, 284 g. Rimaszombat, Paulus Libay, XIX. század első fele.

65 Mihalik: A rimaszombati... i. m. 41, 52, 53.

66 Mihalik: Besztercebányai... i. m. 138.

67 Kőszeghy i. m. 317.

68 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Tavaszí Ékszer- és Nemesfém-Aukció. 200. sz.: Tejmerő, a merítőben Frigyes Vilmos és Erzsébet Ludovika 1823-as esküvői érme van befoglalva, a nyél mindkét végén plasztikus palmettával és vésett LA monogram. Rimaszombat, 1840-es évek, Szentpéteri József. 101 g.

69 Kapossy i. m. 17.

70 S. Mihalik i. m. 280.

71 Pless és Fox ékszerüzlete. 1995. július 31-i árverés, 123. sz. A jegy feloldása ott kérdőjellel.

72 Kapossy i. m. 45.

73 Kőszeghy i. m. 188.

74 Eva Toranová: Výrobky... i. m. 106–107. sz. Slovenské národné múzeum, Bratislava, inv. č. UH 4541–4542.

75 Kőszeghy i. m. 188. A merőkanál Eisenstädter Ödön tulajdonából az 1927-es ezüstkiallításán szerepelt (Az Országos Ma-

gyar Iparművészeti Múzeum Régi ezüstkiallításának leíró lajstroma, Budapest 1927, 121. sz.) mint a 17. század végén készült körmőcbányai munka. Eisenstädter Ödön gyűjteményének egy részét, közte ezt a kanalat, elárverezték az Ernst-Múzeumban. (Az Ernst-Múzeum Aukciói XLIII. Budapest 1929, 1136. sz.) A kanál a katalógusban mint a 17. században Nagyszombaton készült AP mesterjegyű tárgy szerepel. Az azonosítása a tulajdonos és a vésett IR monogram alapján azonban nem lehet kétséges. (A nagyszombati és a körmőcbányai próbajegyet könnyű összetéveszteni, de hogy a mesterjegy hogyan lett AP, nem tudom elképzelni.)

76 M. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka 100. Aukció (Budapest 1941.) 1560. sz. A lapos kerek dobozka csavarra járó fedelére 18. századi békeérem volt foglalva. (A tárgyleírás a katalógus bevezetőjében.)

77 Kapossy i. m. 25.

78 S. Mihalik i. m. 261.

79 S. Mihalik i. m. 290. A külföldi tanulmányokra vonatkozó forrásra sajnos nem hivatkozik, így annak valóságtartalma számomra kétséges.

80 Héjjné Détári Angéla: Szakmáry Pál. Adatok egy szepességi ötvös-család működéséről a XVIII. században. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve VI. 1963, 59.

81 Mivel a Dessewffy család részére végzett munkák csak a számlákból ismertek, egyetlen azóta felbukkant tárggyal sem azonosíthatók teljes biztonsággal és így értékelésre is alkalmatlanok, de a mester működésére jellemzőek, ezért ezeket itt időrendben, de a többi tárgytól elkülönítve felsorolom:

1777-ben készített egy tucat kávéskanalat, egy ezüst temp-lomi lámpát, tokot egy arany pecsétnyomóhoz, javított egy papírmásé dobozt, készített rézből, erősen aranyozva egy ereklyetartó keresztet és egy monstranciát, a keresztet négy, a monstranciát kilenc foglalt kövel;

1778-ban arany pecsétnyomót készített, egy arany óratokhoz aranyból gombocskát, készített egy kanalat, újra aranyozott egy kelyhet, két acéldobozt rozsdátlanított és megtisztított, ezüsből lámpákat és egy tömjéntartót készített, megjavított egy gyűrűt és monogramot vésett bele, kijavított és megtisztított egy ezüsttőztő lámpát és egy törött villát;

1786-ban megjavított egy sótartót, készített egy emléktárgyat, melyhez egy gyűrűbe hajlat foglalt be és új dobozt készített, javította a kis grófkisasszony gyűrűjét;

1787-ben készített egy ezüst gyertyatartót és egy pár ezüstcsatot, egy aranymedaliont, majd újabb ezüstcsatot, megjavított egy csengettűt, végül készített egy újabb gyertyatartót. (Héjjné i. m. 61–62.)

82 Héjjné i. m. 55–60.

83 Eva Toranová: Prešovský zlatnícky cech v 16.–19. storoci. Zborník Slovenského Národného Múzea LIX. 1965, Historia 5, 74.

84 Kapossy i. m. 29.

85 Toranová: Prešovský... i. m. 74. Inasa volt J. Suhajda (1772), Daniel Szakmáry, az öccse (1775, mester Kassán 1788.), Emericus Sárosy (1792–1793, mester Eperjesen 1808.), a kecskeméti L. Nagy (1800), Stephanus Lakner (1803) és a lipői E. Kmosko.

86 Ltsz.: 53.4167. Héjjné i. m. 53.

87 Ltsz.: 61.368. A korábban Budapestben Eisenstädter Ödön tulajdonában volt gyümölcstartó (K:640/a) a BAV közvetítésével jutott a MNM tulajdonába 1961-ben. Akkori tulajdonosa állítólag Ernst-Aukción vette (Héjjné i. m. 54. és 63.)

88 Borsos Béla: A magyar üvegművéség. Budapest 1974, 117. és 188. 214. jegyzet.

89 Eva Toranová: Výrobky... i. m. 105. sz. Slovenské národné múzeum, Bratislava, inv. č. UH 3898., Toranová: Prešovský... i. m. 67, 4/3. kép.

90 Galerie Jürg Stuker Bern. Auktionen 92–95. 1550. sz. Salzgefäss, Eperjes, um 1780. Meistermarke Paulus Szakmáry. Rund, mit profiliertem Rand, auf vier Füßchen mit Dreiblatt. Innen vergoldet. D=6 cm, H=4,5 cm. Gewicht 50 g. A keltezése a pozsonyi sótartó analógiája alapján helyesen 18. század vége–19. század eleje.

91 Toranová: Prešovský... i. m. 67. 4/5. kép.

92 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Őszi Ékszer és Nemesfém Aukció. 261. sz. Kis kanna, ovális tagolt alacsony talpon nyújtott körte alak kis kiöntővel, plasztikus rózsaszál fogóval, füle pótolta.

93 Ltsz.: 53.2608. *Héjné* i. m. 54–55.

94 Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst-Múzeum) VIII. Aukció 1942. február, 689. sz.

95 Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst-Múzeum) VII. Aukció 1941. október, 169. sz.

96 Michael Metzner Eperjesen volt inas 1674-től Georg Sadennél. 1691-ben remekelt és lett Eperjesen mester. 12 inasáról vannak adataink, de sajnos többjüknél csak keresztnévük kezdőbetűjét ismerjük. Közülük négy viseli a Metzner nevet, valószínűleg fiai voltak. Inasai: Israel Herlich (Bártfán született, inas 1692-től, mester lett Bártfán), Johannes Jacobi (inas 1691-től, mester Eperjesen 1709), S. Metzner (1701), J. G. Metzner (1702), Henricus Metzner, M. Hedenreich (1706), E. Lippert (1694), S. Libay (Késmárkon született, inas 1696-tól), Johannes Grünwald (Bártfán született, inas 1703-tól, mester lett Bártfán), E. Metzner (1703), Joannes Jacobus Spillenberger (inas 1697-től, mester Eperjesen 1713), Hendricus Köller (inas 1698-tól, mester Eperjesen 1712). (*Toranová*: Prešovský... i. m. 73–74, *Toranová*: Goldschmiedekunst... i. m. 233.) Michael Metzner özvegyét még említik 1716-ban (*Kapossy* i. m. 24). Munkásságából csak egy szabócéh-jelvényt díszített kanalat ismerünk magánygyűjteményből és az eperjesi evangélikus egyház részére adományozott kelyhét, mindkettőt 1705-ből (*Kőszeghy* i. m. 104.)

97 A kanna a Nagyházi Galéria és Aukciós ház 15. műtárgyárverésén (1997. június) 119. sz. alatt szerepelt, tévesen Kassáról eredeztetve.

Metzner inasai voltak: J. Ginnert (1720), S. Fraynis (1725), A. Bray (1728), S. Grünwaldt (1732), S. G. Metzner (1734), Michael Metzner, a fia (1737), A. Kamenker (1740), J. Seyler (1743), J. Bene (1745), A. Motko (1746), Paulus Sontag (inas 1747-től, mester Eperjesen 1765), J. G. Salata (1753), J. G. Reinwaldt (1760).

A fia, Michael Metzner junior, 1737-től 1740. április 25-ig volt inasa. 1746-ban lett Eperjesen mester. Ő is volt céhmester, mégpedig 1766-tól 1778-ig, 1779-ben halt meg. Őt inasát ismerjük: L. Kroman (1747), J. Lasansky (1755), M. Viglasch (1770), M. Primwald (1760), D. Hirnberger (1764). (*Toranová*: Prešovský... i. m. 74.) A városában 1746. június 21-én kapott polgárjogot (*Kapossy* i. m. 24.) és patriciusa is volt Eperjesnek (*Toranová*: Goldschmiedekunst... i. m. 244). Egyetlen munkáját ismerjük, az is csak javítás a korompai városházán őrzött bányászjelvényen (*Kőszeghy* i. m. 105).

S. G. Metzner valószínűleg azonos a pozsonyi Sigismundus Georgius Metznerrel, annak ellenére, hogy mikor 1746-ban polgárjogot kapott, késmárki születésének írták be (*Kapossy* i. m. 24). Még ebben az évben feladták remekét és mester is lett. 1768-ban és 1769-ben alcéhmester, 1771–1772 főcéhmester volt. Inasai: Antonius Majer (1747–1753), A. Ragnhoffer (felszabadult 1750), Jacob Ruhm (1750–1753), Paul Nicolaus Perl (1755–1761), Elias Tuirtsch (1756–1762), Johann Langhofer (1758–1762, szakolczai ötvösmester fia, aki városában anyjánál kezdte a tanulást, de mivel ott céh nem volt, Pozsonyba szegődött), Johann Mathias Schreiber (1766-tól), Metzner leánya 1773-ban Johann Christoph Stieger pozsonyi ötvösmester felesége lett (*Mihalik*: Háromszáz év... i. m. 130). S. G. Metzner kitűnő ötvös volt. Nagyon sok tárgy tanúskodik munkásságáról, amit egyszer érdemes lenne összegyűjteni.

98 A hét közül az egyiken Pasperger Ferenc pesti ötvös mesterjegyével (B:284) és rosszul olvasható 18x6 pesti próbajeggyel volt az eredeti felülvéve.

99 A három kanál közül kettőn a munkácsi próbajegyet olvashatatlan évszámú pesti próbajegyre, a mesterjegyet pedig P-re végződő mesterjegy fölé ütötték.

100 *Kőszeghy* i. m. 226.

101 A pécsi izraelita hitközség anyakönyveinek mikrofilm-másolata a Magyar Országos Levéltár Filmtár A 3401. sz. dobozában.

102 *Kőszeghy* az általa miskolci próbajegyként közölt K:1246, 1247 jegyeknél megjegyzi, nagyon kérdéses, hogy ezek valóban miskolci jegyek lehetnek (i. m. 223.).

103 A Schönewald név elég gyakori, de azért megvizsgálható lenne, hogy a pécsi-miskolci, illetve munkácsi és aradi Schönewaldok nem rokonok-e.

104 *Kőszeghy* i. m. 275.

105 Uo.

106 Alexandru Săsiu: Ezüst- és ónművésesség a XVI–XIX. században. A Nagyváradi Református Egyházmegye kegyzserei. Nagyváradi 1986, 55. sz.

107 A Bizományi Kereskedőház és Záloghitel Rt. 23. Művészeti Aukcióján (1993. október) 252. sz. alatt kérdőjellel Leopoldus Ausländernek tulajdonított nagyon érdekes kivitelű sótartót bocsátottak árverésre. A sótartón azonban összevont SL vagy IS betűkből, a betűk alatt lefelé fordított három virágsziromból álló mesterjegy volt, ami semmiképpen nem lehetett a megnevezett mester jegye.

108 *Kapossy* i. m. 37. A sótartó a Nagyházi Galéria és Aukciós ház 15. műtárgyárverésén (1997. június) 132. sz. alatt szerepelt.

109 Rolf Schuller: Goldschmiede im mittleren Südsiebenbürgen (14.–19. Jahrhundert). Forschungen zur Volks- und Landeskunde. Band 16. 1973, 1. sz., 125.

110 *Kőszeghy* i. m. 264.

111 Uo.

112 Bizományi Áruház Vállalat Jubileumi Aukció (5. sz. Művészeti Nagyauction) 1968. december. 329. és 330. sz. Súlyuk 115, ill. 142 gr. 1800 körül. A Magyar Nemzeti Múzeum leltári számai: 1968.74. 1–2. Itt 1806 körülre datálva.

113 Az Ernst Múzeum Aukciói XXX. 1925, 1483. sz. Talpas cukortartó fedővel, a fedőn leveles-gyümölcsös gomb. DD mesterjegy. Nagyszében. 660 gr.

Az Ernst Múzeum Aukciói LV. 1937, 919. sz. Ovális sótartó négy lábbal. DD (Daniel Dendler) mesterjegy. Nagyszében, 1800 körül.

114 Almásy, Grünberger, Réthi, Rutz és Szilárd Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalat (volt Ernst-Múzeum) VIII. Művészeti Aukció 1948, 790.sz. Kétágú gyertyatartópár, domborított és szalagos dísszel. 1680 gr. DD mesterjegy. Louis XVI.

115 *Kőszeghy* i. m. 3.

116 Temesvári Wocheblatt 1841. augusztus 14. Egy házladással kapcsolatban felvilágosítás kapható „Juwelier Brüll in Arad” üzletében.

117 Jegyzék az első Magyar Iparegyesületi Kiállításra beküldött tárgyakról. Augusztus 25-dikán 1842. Pest 1842. 22. sz. Brüll Móríc aradi aranyműves.

118 *Lyka Károly*: A táblabíró világ művészete. 3. kiadás. Budapest 1981, 52.

119 Tárgyjegyzék az 1846-dik évi Iparműkiállításához. Pest 1846. 221. sz. Brüll Móríc arany- és ezüstműves (Gold- und Silberarbeiter) Aradon.

120 Hetilap 1846. október 13. „A bronz emlékpénz osztályába soroztatott Brüll Móríc arany- és ezüstműves Aradon.”

121 *Kőszeghy* i. m. 3. *Lyka Károly* ezt az érmet, valószínűleg Dr. Szendrei János-Szentiványi Gyula: Magyar Képzőművészek Lexikona (továbbiakban: MKL) szócikke alapján Brüll Márkusnak tulajdonítja, míg az iparműkiállításokon Brüll Mórícot szerepelteti (*Lyka* i. m. 50.). A két mester azonosságát már a MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikongyűjteményében őrzött Szentiványi-féle cédulakatalógus is megállapítja: csak Brüll Móríc létezett.

122 Felirata: „Tek. Prepeliczay S. úr ajándéka 1847.” (MKL Brüll szócikk)

123 Pless és Fox ékszerüzlete 1990. szeptember.

124 *Kőszeghy* i. m. 3.

125 A 63,5 x 51 mm méretű 19,13 g súlyú lemez felirata: „A” hazai nyelv / megtanulására fordí: / tott szorgalomért / 1846 / Az aradi izrael. / Magyar egyet” (MKL Brüll szócikk).

126 Dorotheum 1667. sz. Aukció. Bécs 1992. december 10. 453. sz.: Biedermeier-Huillier, Essig- und Öl-Ständer, achteckige Körbe zur Aufnahme der geschliffenen, ornamental gezielten Karaffen aus dunkelblauunterfanganem Glas, langgezogenem ovale Fußplatte mit reliefiertem Volutenrand und vier Füßchen, im Zentrum Griff mit Stöpselhalterungen und Grifföse, Ziergravur. H: 31 cm, G: 512 g. (Leicht beschädigt, passende, aber ursprünglich nicht zugehörige, lose sitzende Stöpsel.)

127 *Molnár László*: Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon. Budapest 1976

128 Jegyzék az első.... i. m. 167. sz. Schönfeld Sámuel aradi arany- és ezüstművestől ezüstserleg.

129 Tárgyjegyzék a második magyar Iparműkiállításához augusztus 25-dik 1843. Pest 1843. 120. sz. Schönfeld Samu aradi arany- 's ezüstművestől ezüst asztalék zeneművel 1200 Ft pp. (Megjegyzem, ez az ár a második legmagasabb Steindl Károly briliáns fülbevalópárja után, amely 1800 Ft volt, és az utána következő, szintén Steindl munkája, egy nyakék, 140 Ft-ra volt értékelve.)

130 1774-ből két ötvösről van tudomásom (*Lakatos Ottó*: Arad története I–III. Arad 1881. II. 220. skk.).

131 *S. Mihalik* i. m. 268–269.

132 *Kapossy* i. m.

133 *S. Mihalik* i. m. 268. két ötvöst említ.

134 *Eperjessy Géza*: A szabad királyi városok kézművesipara a reformkori Magyarországon Budapest 1988, 384–385. 1832-ből 6, 1834-ből 7 ötvös.

135 *Lakatos* i. m. III. 243. skk.: 9 ötvös

136 *P. Brestyánszky Ilona*: Csongrád megye iparművészeti kincsei. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1970–72. Szeged 1972, 120.

A KÉPZŐMŰVÉSZEK ÚJ TÁRSASÁGA, A KUT ELSŐ KORSZAKA (1924–26) [1]

Az 1990-es évektől egyre időszerűbbé válik az elfoglaltságoktól mentes hazai művészettörténet megírása, amely mind a két világháború közötti, mind az 1945 utáni művészet globális átértékelését jelentené – immár ideológiai akadályok nélkül. Számos olyan fejezete van a két világháború közötti magyar művészetnek, amely látványosan feldolgozott, s így megfelelő „helyére került” (pl. a Gresham-kör művészete), mégis, az új intézménytörténeti kutatások (pl. a Fészek Művészklubé), a művésztelpekről szóló publikációk eredményei (pl. Kecskemét és Nagybánya esetében) a korszak művészetének újragondolására készítetnek bennünket. Ebbe a folyamatba illeszkedik a KUT történetének feltárása is, amely a „képzőművészet modern és progresszív tendenciáit istápoló magyar művészek csoportja”[2] volt, többségükben jól ismert polgári beállítottságú művészekből és számos mára méltatlanul elfeledett alkotóból állt.

A KUT közel húszéves fennállása alatt rendezett kiállításain majdnem mindenki megfordult, akinek életműve a két világháború közötti modern magyar művészet kialakításában jelentős volt, ezért a teljes feldolgozásra csak hosszú évek kutatásai után kerülhet sor.

A Képzőművészek Új Társasága 1924 és 1943 között rendezte meg évenkénti kiállításait. A társaság művészetének publikálása céljából, Rózsa Miklós művészeti igazgatója alatt (1926–1932) két ízben indított saját folyóiratot, először *KUT*, majd *Új Szín* címmel.[3]

Vizsgálódásaim első fázisában a KUT történetének 1924-től, a megalakulástól, 1927-ig, a hivatalos szervezeté válásig terjedő időszakát próbálom összegző módon áttekinteni. A történeti előzmények, a megalakulás körülményeinek vizsgálata után elsősorban arra keresem a választ, hogy a KUT, amely sohasem vált radikális, szűk csoportosulássá, mégis bizonyos elkötelezettséggel járt a soraihoz való tartozás, vajon csak érdekképviseleti szervezatként működött-e tagjai életében, vagy ennél többet, esetleg mélyebb szellemi kapcsolódásokat, stílusbeli azonosságokat is jelentett?

A KUT első kiállítását az alapítók és néhány meghívott vendég műveiből 1924 májusában az Ernst Múzeumban rendezte meg. Az ezt követő két esztendőben az Új Művészek Egyesületével, az UME-vel – mely elsősorban Vaszary János és Csók István növendékeiből alakult csoport volt – közösen szerepelt.[4] A három év részletes bemutatása a mostani tanulmány keretében terjedelmi okokból sajnos nem valósítható meg, hiszen csak az első három kiállításon részt vevő művészek száma körülbelül száz. Ezért dolgozatomban elsősorban a KUT alapító művészeivel foglalkozom. Rajtuk kívül még számos méltatlanul elfelejtett művész életművének bemutatása is indokolt lenne. Most azonban csak néhányukat említem meg, akiknek újabban előkerült művei elegendő alapot

nyújtottak ahhoz, hogy rekonstruálni lehessen az érintett korszakra vonatkozó művészetüket.

A magyar művészettörténet-írás mostanáig nem sok figyelmet szentelt a korszak művészcsoporthainak alaposabb vizsgálatára. A KUT hiába fogta egybe a húszas, harmincas évek modern szellemiségű művészeinek színé-javát – akikkel általában monografikus feldolgozás, de legalább kiállítási katalógus foglalkozik –, a csoportról tett eddigi megállapítások az általánosítás szintjén maradtak.[5] Részterülettel – a fiatal szobrászgenerációval –, köztük számos mára elfeledett alkotóval foglalkozik behatóan Nagy Ildikó 1994-ben megjelent tanulmányában.[6]

A KUT alapvetően baloldali szellemiségű, de elsősorban polgári beállítottságú művészekből állt, ezért az elmúlt évtizedekben – különösen az ötvenes, hatvanas években – hiányolták politikai vagy művészeti radikalizmusát, kifogásolták a reakciónak tartott klebelsbergi kultúrpolitikával való viszonylagos jó kapcsolatát. A negatív elfoglaltság a KUT művészeivel szemben folyamatos volt. Egyrészt abból a politikai meggyőződésből fakadt, amely igyekezett minden múltbeli olyan törekvést támadni, ami nem kifejezetten támasztotta alá a fordulat éve, tehát az 1948 utáni időszak művészetpolitikáját.[7] Másrészt megindult a sokáig szintén elhallgattatott, de a tiltás alól a hatvanas évek közepétől fokozatosan kikerülő, háború előtti avantgárd művészet kutatása, amely a KUT művészetét a radikális progresszió szemszögéből vizsgálta, s ennek megfelelően azt passzívnak ítélte. A tiszta absztrakciót, így elsősorban a konstruktivistákat hiányolta a húszas évek közepén rendezett KUT-kiállításokról.[8] Ezt a szemléletet támasztotta alá néhány negatív kortársi vélemény is, így például Pogány Kálmán kritikája, aki a KUT progresszivitását már első kiállítása kapcsán megkérdőjelezte: „...melegítgetik a réges-rég törtériaivá avult művészeti irányok konyháján sült tegnapi, sőt tegnapelőtti pecsenyéiket...”[9] Hozzá hasonlóan vélekedett a Párizsban élő Csáky József is: „Láttam a KUT második számát. Szánalmas és szomorú. Egyetlen egy ember se mozdulna, mintha iszapba rekedtek volna.



1. A KUT emblémája, melyet 1924-ben Kozma Lajos tervezett



KÉPZŐMŰVÉSEK ÚJ TÁRSASÁGA (KUT)

Felső sor (balról jobbra): Kemény László, Klic Zoltán, Kató Kálmán, Oadányi Jenő, Déry Béla, Pilch Dezső, Páczay Pál, Scheiber Hugó, Szobotka Imre.
Alsó sor: Bornemisza Géza, Kmetty János, Vaszary János, Beck Ö. Fülöp, Márfly Ödön

2. Csoportkép az 1925-ös Nemzeti Szalonban rendezett kiállításról.
Reprodukción a Pesti Napló Vasárnapi képes mellékletéből,
1925. március 8.

Egyetlen egy eleven tehetség nincs.”[10] Valóban, a festéssel ellentétben a KUT szobrászainak többségét egyáltalán nem érintették meg az egykori avantgárd irányok. Ferenczy Béni is túl volt „kubisztikus” korszakán, mindegyikükre a klasszikus szobrászi formanyelv volt jellemző.

A negatív értékelést támasztotta alá Kállai Ernő 1924-ben Márflyról megjelent tanulmánya is, akit a KUT egyik főművészeként tartunk számon, amikor művészetét „aproblematikusnak és efemernek” nevezte.[11] (Ekkor Kállai még elkötelezett konstruktivizmus-hívó volt, az *Ideológiák alkonya* című írása, mely egyben lezárója a berlini 1920–24 közötti időszaknak, csak egy év múlva, 1925-ben született meg.) A nyolcvanas évekre, az egyre liberalizálódó kulturális közéletnek köszönhetően változás állt be az eddigi értékelésben. Ekkor már a „nyugateurópai tájékozódás és urbánus polgári mentalitás egyenesen pozitívumnak számít”.[12] ennek ellenére mégsem kezdődött el egy alaposabb, lehetőleg a tényeken alapuló „objektív” kutatás. Okát talán abban is kereshetjük, hogy nagyon nehéz, szinte lehetetlen pontosan meghatározni a csoport művészi karakterét, stílusát, hiszen heterogén összetétele miatt, még a létező stiláris rokonságok mellett is, igen különböző alkotókkal állunk szembe. A pontos definiálást az is nehezíti, hogy a KUT húszéves működése alatt jó néhány korszakot élt át, attól függően, hogy melyik hang, irányzat volt benne a meghatározó, illetve a KUT mellett mindvégig kitartó alkotók művészete is természetszerűen változott a két évtized során.

A két világháború közötti magyar művészetet a modernitás szempontjából általában regresszívnek értékelte a hazai művészettörténet-írás. A progresszív művészet képviselői többségükben elhagyták az országot, „a háború utáni helyzet megindította az aszinkron fejlődés hosszú időszakát”,[13] és elsősorban a Gresham, majd a római iskola reprezentálta a korszak művészetét. Kérdéses, hogy az ilyen típusú meghatározások mögött lehet-e

valós egységet kimutatni, esetleg egy stílus meglétét feltételezni? Hiszen a Gresham-kört tekinthetjük művészek és műgyűjtők baráti asztaltársaságának is, míg a római iskolások között éppúgy számon tartjuk Aba-Novák Vilmost, mint Molnár-C. Pált, akik között nyilvánvalóan nem lehet sem szemléletbeli, sem stílusrokonságot kimutatni, annak ellenére, hogy általában jelen van egy közös szellemi háttér, illetve a római iskolában valóban létezett egységesítő törekvés. A fenti csoportosulások laza összetételét jelzi, hogy a Gresham-asztaltársaság művészeinek zöme egyben a KUT-nak is tagja volt, illetve néhányan a római iskolások közé is bekerültek. Emellett a Gresham és a római iskola csak a húszas évek végén jelent meg a magyar képzőművészetben, tehát az 1920–1928 közötti időszakra semmiképpen sem lehet alkalmazható ez a felosztás. A mostani kutatások alapján úgy tűnik, hogy a két világháború közötti, ezen belül a húszas évek művészete sokkal gazdagabb, árnyaltabb volt, minthogy azt egy-két nehezen karakterizálható csoportosulás művészetével kielégítően jellemezhesük.

A KUT, mely 1924-ben nagyrészt az itthon maradt egykori „avantgárdokból” verbuválódott, sőt tagjai változatlanul a hazai progresszív képviselőinek tartották magukat, de már nem fordultak a legújabb „izmusok” felé, rendszerint kimaradnak a reprezentatív felsorolásból. Tagjai elutasították a „jelszavak közös rendszerét”, sohasem váltak egy szűk, radikális csoporttá. Önmaguk művészi határait a naturalizmus és az absztrakció között vonták meg, tehát mindig a „képszerűség határain belül” képzeltek el festészetüket, ami egyet jelentett számukra a figurativitás (nem mimetikus értelemben!) megőrzésével,



3. Márfly Ödön: Az anya. Olaj, vászon, 88 x 74,5 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6114.

Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



4. Bornemisza Géza: Vidéki kastély udvara. Olaj, vászon, 75 x 94 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6191.
 Kiállítva a KUT III. csoportkiállításán, Ernst Múzeum, 1926

ezzel együtt nem mondtak le mindannyian az autonóm képzőművészet lehetőségéről sem.[14] Mindvégig „félhivatalosak” maradtak, hiszen nem váltak a konzervatív hivatalos művészeti ízlés kiszolgálóivá, de az „izmusokra” felfűzött 20. századi modern magyar művészettörténetben sem kaptak helyet. A hagyományos értelemben vett, tehát a klasszikus avantgárd irányzatokhoz kötődő modernitás fogalmi keretében valóban nem is értelmezhető tevékenységük.

A posztmodern korszakában azonban a művészettörténeti gondolkodás számára érdekessé váltak azok az eddig kevésbé progresszívnek tartott két világháború közötti irányzatok (pl. Neue Sachlichkeit, art deco), melyek nem felelnek meg a klasszikus értelemben vett avantgárd törekvéseknek, sőt sokszor azok ellenében jöttek létre.[15]

Az utóbbi néhány évben rendezett, a két világháború közötti hazai művészetet árnyaltabban bemutató kiállítások is egyre inkább azzal a tanulsággal szolgálnak, hogy a magyar művészetben létezett a modern, progresszív művészetnek hazai alternatívája, melyet a KUT és az UME kiállításokon szereplő művészek alkotásai reprezentáltak a leginkább.[16] Ezek alapján úgy tűnik, hogy a húszas, harmincas évek modern művészetéről szóló diskurzusban kijelölt határpontok (1919 után a hazai avant-

gárdok emigrációja, 1925–26: Kassákék hazatérése, 1930-as évek második fele: a szentendreiiek, illetve a háború utáni európai iskolások megjelenése) közé ékelődnek ezeknek a progresszív szellemiségű, de nem avantgárd csoportoknak, alkotóknak a történetei is, megteremtve ezáltal a két világháború közötti modern magyar művészet folyamatosságát.[17] Ennek tükrében természetesen az egyéni alkotók életművei szintén átértékelődnek, eddig kevésbé fontosnak tartott korszakaik előtérbe kerülnek. Általában a KUT törzstagjainak esetében is így van, hiszen szinte mindannyiuknál 1919 előtti korszakaikra koncentrált a kutatás, pl. Márfy húszas évekbeli festészetének méltó feldolgozása a mai napig várat magára.

Ismereteink megszerzése az idő múlásával egyre több akadályba ütközik, sajnos már az utolsó szemtanúk is eltávoztak az élők sorából. Mégis, sok parányi adalékból kirajzolódni látszik a KUT arculata, s általa egy korszak története is.

A megalakulás

1924 tavaszán a Modern Kávéházban megalakult a Képzőművészek Új Társasága, a KUT. Feljegyzés, alapító okirat, levél egyelőre nem került elő a megalakulás kö-



5. Kmetty János: Csendélet KUT-katalógussal, 1930 körül. Olaj, vászon, 54 x 67 mm. Magántulajdon

rülményeire vonatkozóan, csak szóbeli, egymásnak el-
lentmondó visszaemlékezésekre hagyatkozhatom az ala-
pítók személyét illetően. Így Márffy Ödön szerint a kez-
deteknél Vaszary János, Kmetty János, Rózsa Miklós és ő
maga volt jelen.[18] Bornemisza Géza cáfolja, hogy Rózsa
ott lett volna már akkor, állítása szerint csak Vaszary és
„egy másik festő” hozták létre a társaságot.[19] Valószí-
nűnek tartom, hogy Rózsa Miklós valóban nem volt ott a
kezdeteknél, mivel meghatározó tevékenységét csak
1926-tól fejtette ki a társasággal kapcsolatosan.[20] Ernst
Endre szerint Vaszary és Bornemisza véletlen találkozása
alkalmával született meg az egyesülés eszméje.[21] Nyil-
ván egy kávéházi beszélgetés alatt felmerült ötletet va-
lósítottak meg azok a művészek, akik egyébként is egy
társaságba jártak. Vaszary alapító személye bizonyosnak

tűnik, hiszen 1927 elején történő kiválásáig vezető egyé-
nisége volt a KUT-nak.

A megalakulást nem sokkal követte az első KUT-
kiállítás, ahol a csoport egyelőre még szabad szervezet-
ként működött, de már választott vezetősége volt. A tár-
saság elnöke ekkor Rippl-Rónai József, társelnökei
Vaszary János és Vedres Márk, a művészeti igazgató
Ernst Endre volt. A törzstagok névsora a következő:
Beck Ö. Fülöp, Bornemisza Géza, Czigány Dezső, Egy-
ry József, Kmetty János, Koszta József, Kozma Lajos, Márffy
Ödön, Medgyessy Ferenc, Perlrott Csaba Vilmos, Szo-
botka Imre és Szőnyi István. A tagok mellett meghívott
kiállítóként Aba-Novák Vilmos, Czöbel Béla, Csorba Géza,
Pátzay Pál és Varga Oszkár szerepelt.[22] Csók István, a
Szinyei Merse Pál Társaság elnöke 1925-ben Vaszary hí-

vására került be tiszteletbeli tagként a KUT intéző bizottságába. (Vaszary távozásával ő is kilépett a KUT-ból.) A törzstagokat, illetve a rendes tagokat az egyesület évi közgyűlésén szakmai ajánlások alapján választották meg.[23] az új tagot sokszor csak utólag értesítették bekerüléséről.[24] A tagfelvételtől a vezetőség döntött. A kiállítások anyagát a törzstagokból álló zsűri válogatta.[25] Díjakat már az első kiállítástól kezdve osztott ki a díjbizottság, azonban megfelelő anyagi háttér nélkül jóval kevesebbet, mint később az 1927-től a Társasághoz csatlakozott több mint hatszáz műbarát adományai révén. 1924-ben Szobotka Imre nyerte meg a KUT tájképdíját, Ernst-díjat Egrý József kapott. 1925-ben díjat nyertek Klie Zoltán és Gadányi Jenő (Vaszary János féle ösztöndíj), 1926-ban Rafael Győző kapta a KUT grafikai díját.[26] (A teljes névsor még nem kikutatott.) A díjazás mellett a KUT művészeit vásárlásokkal is támogatták a műpártoló tagok. Egrý József *Önarcképe*, melyet 1925-ben Weisz Fülöp a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozott, a második kiállításon szerepelt.[27]

A megalakulástól kezdve rendszeresek voltak a dísvacsorák, baráti összejövetelek, melyeken hosszú pohárköszöntőket, tósztokat mondtak a társaság vezetői. A tagoknak tagsági könyve volt, egyúttal tagdíjat is fizettek.



6. Egrý József: *Önarckép*. Pasztell, papír, 436x520 mm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1925-1118.
Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



7. Szobotka Imre: *Vágató székér*. Akvarell, tempera, papír, 232 x 440 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1925-1117.
Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



8. Meghívó a KUT II. kiállításának megnyitójára, 1925

A társaság irodája rendszerint az éppen esedékes ügyvezető igazgató vagy elnök lakásán volt.

A KUT-nak nem volt saját kiállítóhelyisége, tárlatait az Ernst Múzeumban (1924, 1926) és a Nemzeti Szalonban (1925) rendezte. Mindkét intézményben helyet kaptak a legkülönbözőbb művészeti irányzatok, csoportosulások, a „szélsőségeket” kivéve; így kerülhetett sor fa-

laik között a modern szemléletű „kutasok” szereplésére is.[28]

A KUT hivatalos alapszabállyal működő egyesületté csak 1927-ben vált. „A mai nap fordulópontot jelent társaságunk életében, amely eddig négy éven keresztül, mint szabad művészi szervezet működött, ... ezek után alapszabályokkal bíró legitim egyesületként fog működni.” – nyitotta meg Márffy, a társaság új elnökeként a KUT 1927-es tavaszi közgyűlését.[29] A hivatalos szervezetté válásra azonban már Vaszary részvételével 1926 októberében is történtek kísérletek. A KUT vezetősége kérvényt nyújtott be a Belügyminiszterhez, melyben kérte alapszabályainak jóváhagyását. Az irat nem jutott tovább a Főpolgármesteri Hivatalnál, ahol nem engedélyezték felterjesztését a minisztériumba. A társaság alapszabályai nem feleltek meg az akkor érvényben lévő hivatalos rendeleteknek, ezért kérte a hivatal azok átdolgozását.[30] A Fővárosi Levéltárban nem őrznek alapszabályt módosító beadványt, illetve a polgármesteri iratok sem tudósítanak arról, hogy az újabb kérvényt beadták volna. Ellenben az Országos Levéltárból előkerült egy miniszteri irat, amely a Társaság alapszabályainak láttatásáról tudósít 1935-ből.[31] Ezek szerint a KUT mégsem működött legitim szervezetként 1935-ig? Ennek ellenére 1927-ben tiszteletbeli tagjává választotta gróf Klebelsberg Kunót, az akkori kultuszminisztert. Mindenesetre a Budapesti Közlönyben sem 1927-ben, sem 1935-ben nem jelent meg a hivatalosan elfogadott alapszabályzat.[32]

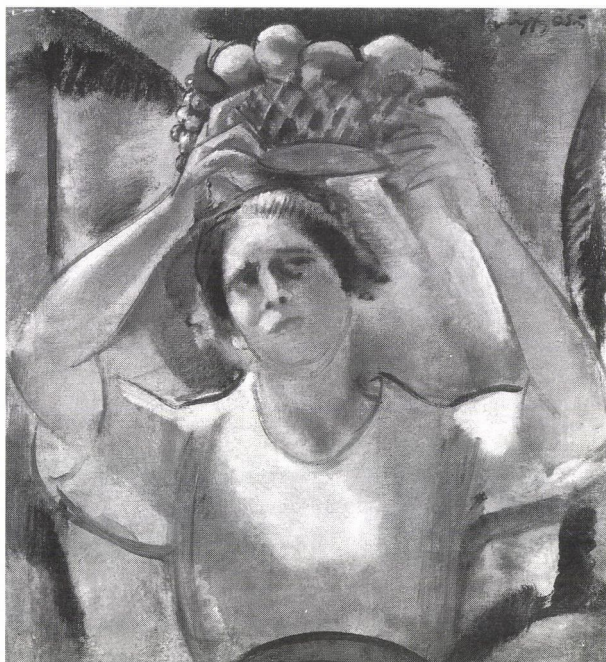


9. Szőnyi István: A kised imádása. Rézkarc, papír, 200 x 280 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. G.76.25. Festményváltozata kiállítva a KUT I. csoportkiállításán, Ernst Múzeum, 1925

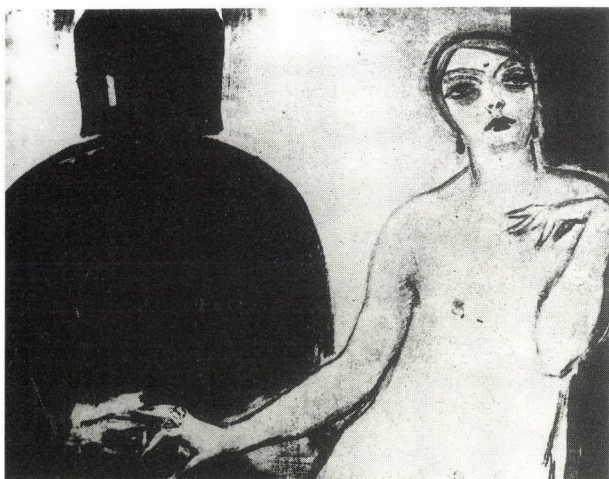
A húszas évek közepén a bethleni konszolidáció következtében fellendülő politikai és gazdasági folyamatokkal együtt járt a kulturális élet megélénkülése. Az ország kikerült a trianoni békeszerződés okozta külpolitikai elszigeteltségéből, s lassan újra bekapcsolódott az európai vérkeringésbe. A háború utáni első sikeres külföldi magyar kiállításra a Szinyei Merse Pál Társaság rendezésében, Londonban került sor 1925-ben. A külföldön szervezett jelentős reprezentatív állami kiállítások csak ezután következtek. A festők újra elkezdtek tájékozódni a külföldi művészet irányába, így például Vaszary 1925-ös párizsi útja meghatározó lett nemcsak saját, de részben tanítványai művészetében is. A művészeti közélet színesebbé, gazdagabbá vált. A Képzőművészeti Társulat monopóliuma a Múcsarnok használatát illetően 1926-ban megszűnt, s a különböző művészeti társaságok ezután megrendezhették évenkénti együttes kiállításait a Múcsarnok összes termében.

Az első világháború előtti modern, avantgárd művészeti irányzatok képviselői jórészt külföldre, elsősorban Berlinbe és Párizsba emigráltak. Volt, aki a Tanácsköztársaságban való részvétele miatt kényszerült elhagyni az országot, mások önként mentek el a megcsonkított, kulturálisan is szétszakított, elszigetelt országból. Lényegében az itthon maradt progresszívekből alakult meg a KUT. Az 1926-os amnesztia törvénnyel az emigráltaknak újra lehetőségük nyílt a hazatérésre, közülük jó néhányan törzstagjai lettek a KUT-nak (pl. Kernstok, Berény).

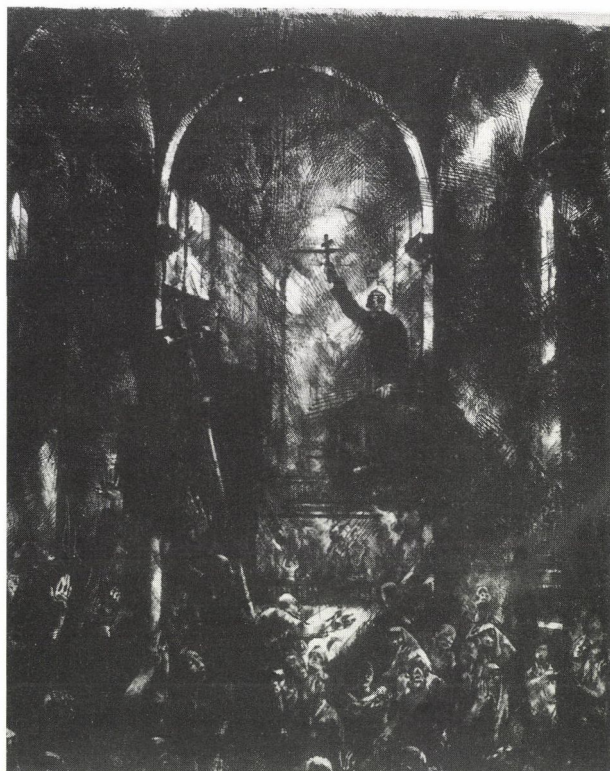
Mindenesetre 1920–1923 között az itthon maradt „modernnek” nem alkottak egymással szoros szövetséget –, hiszen majdnem mindnyájan részt vettek, sőt vezető szerepet játszottak a Tanácsköztársaság alatt átszervezett művészeti és kulturális életben.[33] Kiállítási lehetőségeket számukra az akkor alapított rövid életű kis galériák, a Belvedere (1921–1924), a Helikon (1922–1924), az Alkotás Művészház (1923–1924) nyújtottak.[34] A Belvedereben 1923-ban rendezett „Új festők, új szobrászok” című csoportos kiállítás akár a KUT előzményének is tekinthető, hiszen az itt kiállító művészek többségéből alakult



11. Márffy Ödön: Gyümölcsbordozó. Olaj, vászon, 78 x 73 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. FK. 1668.
Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



10. Vaszary János: Kelet–Nyugat, 1925. Olaj, vászon, 41 x 33 cm.
Magántulajdon. Kiállítva a KUT III. csoportkiállításán,
Ernst Múzeum, 1926



12. Aba-Novák Vilmos: Savonarola, 1925. Rézkarc, papír, 497 x 425 mm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1926-1732.
Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



13. Szőnyi István: Önarckép, 1925. Akvarell, papír, 384 x 280 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. F. 58.350

meg egy évvel később a társaság.[35] A kiállítóhelyiségek, feltehetően finansziális nehézségeik miatt 1924-re beszüntették működésüket, így a modern művészek kiállítóhely nélkül maradtak, nyilvános szereplésük esetlegessé vált.[36] A kis galériák szerepét ezután a Mentor könyvesbolt vette át, amely KUT kiállítást is rendezett 1926-ban a tagok munkáiból.[37]

A törzstagok közül Vaszary volt az egyetlen, aki semmiféle politikai tevékenységet nem folytatott a Tanácsköztársaság idején; függetlenségét megőrizte akkor is és a retorziók ideje alatt is. Egyúttal a modern művészetnek is propagálója volt, így személye mind az érintett tagok, mind az akkori politikai hatalom számára garanciát jelentett.[38]

A konszolidálódott magyar politikai és kulturális közéletben újra lehetőség nyílt arra, hogy pusztán művészi szempontok figyelembevételével létrejöhessen egy olyan szövetség, mely a modern, progresszív művészeti törekvéseket képviseli. A törzstagok mindannyian (a fiatal Szőnyit kivéve) az egykori MIÉNK és a Művészház tagjai voltak, a MIÉNK-ben a Szinyei Merse által vezetett naturalista szárnyal szemben a Franciaországban kibontakozott fauves és kubista irányzatokhoz kötődtek. Czigány és Márfy az egykori Nyolcak (Czöbel ekkor még csak meghívott vendégként szerepelt), Kmetty pedig az aktivisták köréhez tartozott. A megalakuláskor a MIÉNK-ből kivált Nyolcak okozta egykori sérelmek így feledésbe merültek. A legfiatalabb generációt Szőnyi és Aba-Novák képviselte, művészetük ekkor a húszas évek első felének egyik legfontosabb magyar művészeti irányzatához, az ún. újklasszicizmushoz sorolható, melynek egyik előzményét jelentette a Nyolcak és az aktivisták egy részének művészete. Nem véletlen tehát, hogy jó néhányan a mesterek közül (pl. Kmetty, Perlrott) is visszatértek a klasszikus kompozícióhoz, illetve a heroikus, patetikus kifejezőmódhoz. Körner Éva ilyen „klasszicista-naturalista” műveket különített el a KUT első kiállításán. Ide sorolta Aba-Novák Vilmos *Akt-tanulmányok a vízözönhöz*; Czigány Dezső: *Apostolfej*; Kmetty János *Levél a keresztről*; Perlrott Csaba Vilmos *Fájdalmas anya*, *Szent Ferenc*, *Imádkozók* és Szőnyi István *A kisdéd imádása* című műveit. Az újklasszicizmus fiatal képviselői és az itthon maradt idősebb nemzedék tagjai jól megfértek



14. Rippl-Rónai József: Vörös sapkás önarckép, 1924. Pasztell, papír, 52,5 x 42 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. FK. 1850. Kiállítva a KUT II. csoportkiállításán, Nemzeti Szalon, 1925



15. Czillich Anna: Botorkálók. Kréta, papír, 191 x 203 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1924-1062

egymás mellett.[39] Lényegében három generáció találkozása – a legidősebbekhez Vaszary és Rippl-Rónai tartozott – biztosította a legitimizációját, s egyben a folytonosságát a háború előtti MIÉNK által képviselt szellemiségnek. Ennek megfelelően a KUT elődje hierarchikus szervezeti felépítését tekintve a MIÉNK volt, szemben a Nyolcak spontán szerveződésével.

Feloszlatását először 1944-ben a nyilas éra alatt rendelték el,[40] végül 1950-ben a többi művészársasághoz hasonlóan erőszakos úton szüntették meg.[41]

A Társaság igyekezett külföldi kiállításokon szerepeltetni művészeit, melyekről rendszeresen beszámolt folyóiratában is. 1926-ban a bécsi Secessiontól és a berlini Gurlitt Szalontól kapott meghívást.[42] 1926 szeptemberében Barmenben, októberben Bochumban szerepelt pasztellekből, akvarellekből, rajzokból álló válogatás. 1927 februárjában Duisburgban, márciusban Remscheidben, júniusban Düsseldorfban nyílt meg ez a kiállítás. A németországi sikereken felbuzdulva, Rózsa Miklós Svájcba szervezett KUT-kiállítássorozatot. Ugyanebben az évben április és július között Varsóban, Posenben és Krakkóban rendezett első magyar reprezentatív kiállításra is meghívták őket, ahol még Vaszaryval szerepeltek. A fiúmei II. Nemzetközi kiállításon (augusztus–szeptember) szintén együtt állított ki a KUT és az UME. A külföldi kiállítások megszervezése, úgy tűnik, személyes kapcsolatokon alapult. Franciaországban a társaság francia orientáltsága ellenére nem került sor kiállításra, bár művészei, sőt Rózsa is rendszeresen kinn tartózkodtak. Vaszarynak Béccsel és Olaszországgal voltak kapcsolatai, a kiválás után szerepelt is az UME-vel ezekben az országokban.[43] A kiállítások helyszínei elsősorban a hivatalos külpolitikai, illetve diplomáciai kapcsolatoknak megfelelően alakultak.

A KUT ideológiája, művészi irányultsága

A fentiekből következik, hogy a KUT sokféle művészi irányultságot magába foglaló csoportosulás volt. Ez azt jelentené, hogy csupán a modern törekvéseknek helyt



16. Vaszary János: *Mistinguett, Paris, 1925.* Akvarell, ceruza, papír, 340 x 248 mm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1934-2581. Kiállítva a KUT III. kiállításán, Ernst Múzeum, 1926

adó érdekképviselői intézmény lett volna? Vagy kimutatható az alkotók között néhány olyan szemléleti, formai rokon törekvés, amely felismerhető karaktert biztosítana az egyesület számára, egyszóval volt-e a KUT-nak önálló stílusa?

A művészettörténeti szakirodalom a KUT festészetének meghatározásában elsősorban az *École de Paris* művészetéhez történő igazodást hangsúlyozta.[44] Mivel az *École de Paris* egy szellemi közeget jelent, egységes stílust nem jelöl, párhuzamba állítása a KUT művészeivel inkább a tagok művészetének különbözősége mutat rá, mint a rokon vonásokra. Talán az egyedüli művész a törzstagok közül Vaszary volt, akinél 1925 után tisztán mutatkozik a párizsi iskola egyik prominens képviselőjének, van Dongennek a hatása. Azonban az 1924-es első kiállításon bemutatott művei még a német expresszionizmus befolyásáról tanúskodnak. Egyre, Derkovitsra, Scheiberre, Aba-Novákra, Szőnyire pedig egyáltalán nem jellemző a francia művészet hatása. Márfy festészetét sem lehet csak a párizsi iskola művészetéből eredeztetni. 1917–1927-ig terjedő időszakát úgy is felfoghatjuk, mint permanens kísérletezést a kompozíciós tényezőkkel, színfoltokkal, a kontúrral, a formákkal, síkokkal, plasztikus tömegekkel, a fénnel. Szinte minden egyes képében újra értelmezi a figura és a színfoltokból felépülő környezet viszonyát. Ebben az értelemben valóban rokonítható Matisse nizzai periódusával, akinek szintén a legfőbb törekvése ebben az időszakban (pl. *Odaliszksorozat*), hogy a realiztikus figurát alapvetően absztrakt

síkba komponálja bele, a tiszta színeket és a tónus értékeket egyazon képben egyensúlyba hozza.[45] Az arabeszk háttér Márfy képein azonban csak az évtized végére jelenik meg, alakjai a húszas évek közepén Matisse-ével ellentétben mindig a természetben találhatók. A külföldi szakirodalom az 1925-ös évet fordulópontként értékeli Matisse művészetében, mivel „festészete konstruktívabb, formakezelése keményebb” lett.[46] Márfynál is bekövetkezik egy letisztuló folyamat 1927 körül, amikor a színfoltok újra konkrét formát öltenek.

A húszas évek közepét átmeneti időszaknak tekinthetjük, hiszen Kmettynél a sokalakos kompozíciókat felváltja egy intimebb táj- és csendéletfestészet, Perlrott Csabánál is felfedezhető 1926 körül egy tárgyiasabb, dekoratívabb komponálási mód. Aba-Nováknak a második kiállításon bemutatott *Savonarola* című karca az újklasszicista rézkarcoló nemzedék egyik főműve, de egyben annak záróakkordja is. A művet a fény-árnyék hatások végsőig fokozása, eksztatikus tömegjelenetek jellemzik. Tovább már nem zsúfolható a kompozíció, alig maradt karcolatlan felület. Szőnyinél a pátosszal teli árkádiát posztimpresszionisztikus tájképek, családjáról festett képek váltják fel.

A csoport ars poeticája a következőkben foglalható össze: „A KUT nem esküszik semmire és semmi ellen. Csak a jobb megismerés jogára és kötelességére.”[47] Medgyessy például a KUT-hoz való tartozását önéletrajzában a következőképpen indokolta: „923-ban együtt csináltuk a KUT társaságot, ahol nagy bronz lovas szobromat tüntették ki, amelyet másodszor a Barta K. féle aktpályázaton díjaztak. Azóta együtt dolgozom a prog-



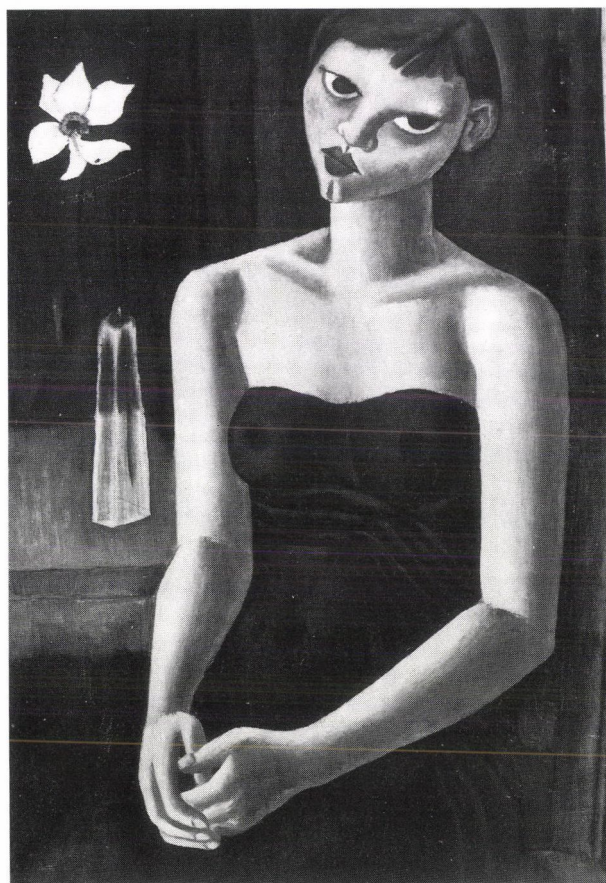
17. Gadányi Jenő: *Női félakt, 1926.* Akvarell, papír, 670 x 500 mm. Magántulajdon

resszívekkel, csakhogy az antik, az ősrégi nevében.”[48] A kortárs művészeti kritikusok mégis igyekeztek kimutatni a KUT művészeinek munkáiban fellelhető rokonságokat. Így tett Rabinovszky Máriusz is – a KUT körül csoportosuló művészeti szerzők egyike –, amikor a harmadik kiállítás tanulságait leszűrve, a KUT festőinek stílusát a nemzetközi „festői expresszionizmus”-nak sajátos helyi változatában látta.[49] Ide tartozónak vélte Vaszary, Márfy, Egry és Szőnyi festészetét.

A modern művészet megítélésében is eltérő volt a tagok véleménye. Vaszary, Egry, Pátzay, Perlrott Csaba és Kmetty szerint az izmusoknak az volt a történelmi feladatuk, hogy megteremtsék az alapot egy eljövendő művészet szintéziséhez.[50] Ahogyan Vaszary fogalmaz: „A hagyományé minden tiszteletünk – de a jövőben van minden reményünk.”[51] Tehát inkább hittek egy jövőbeni közös stílus eljövételében, a jelenben mindenki a saját hangját próbálta megtalálni. A húszas évek közepén nemcsak nálunk, de Európában is jellemző volt a különféle irányzatok egymás mellett élése. Az 1925-ben Potsdamban megjelent *Europa Almanach* jól reprezentálja ezt a stíluspluralizmust, hiszen az új tárgyiasság képviselői, a konstruktivisták, puristák stb. egy kötetben szerepeltek.[52]

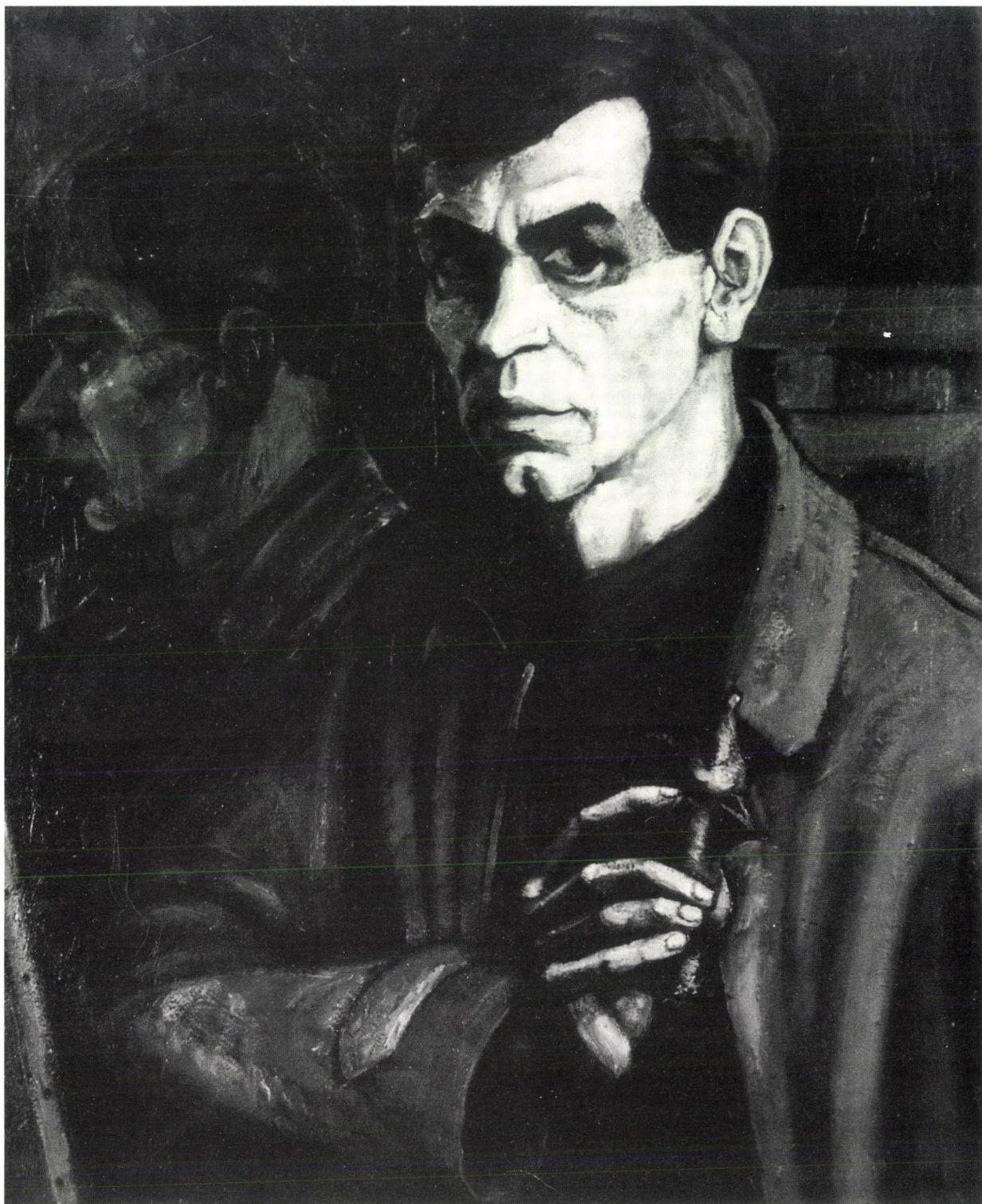
Rippl-Rónai ekkor már csak reprezentatív szerepet töltött be a KUT-ban, kora és művészete védjegyet jelentett a „kutasok” számára, hiszen oroszlánrésze volt a tízes évek elején a modern művészet hazai konszolidálásában. A KUT-kiállításokon bemutatott művei az egész életművet felölelik. A retrospektív jelleg mutatja, hogy a mester ekkor már nem „aktív” alkotóként szerepelt. A társaság folyóiratának egyik számát teljes egészében munkásságának bemutatására szentelte. Ebben úgy tisztelték, mint „eleven szimbólumát a modern magyar piktúrának”.[53]

A törzstagok heterogén művészete mellett, a második, majd a harmadik kiállításon mégis jól elkülöníthető két olyan csoportosulás, melyeknél kimutatható a stílusegység. Mindkét csoport az UME kiállítóiból, tehát Vaszary-tanítványokból jött létre. Az elsőt azok az 1925-ben együtt fellépő nőművészek alkották, akik mindannyian Vaszary 1920/21-es évfolyamán tanultak. Köztük volt Bartók Mária, Járitz Józsa, Kiss Vilma, Perényi Lenke és Czillich Anna – aki ekkor már halott volt, így a kiállítás-on barátnői posztumusz szerepeltették műveit. A művészetükben közös kecskeméti és nagybányai hagyományok mellett felfedezhető Vaszary fekete alapú, a német expresszionizmus által meghatározott korszakának hatása. Festményeik témája Siratás, Levétel, táj- és aktos kompozíciók, ebben rokon az egyidejűleg létező magyar újklasszicista irányzattal. Sötét alaplól kiinduló, nagy egységes felületek jellemzik a sokszor patetikus hangvételű műveket. Alakjaik kora, neme általában meghatározhatatlan, a kisgyermeket öregként, önmagukat nemtelenül, sőt férfias vonásokkal felruházva jelenítik meg. Sajnos csak egy alkalommal, a második KUT-kiállításon szerepeltek együtt a nyilvánosság előtt, hiszen 1924-től Járitz Józsa Párizsban már táncot tanított, Kiss Vilma 1926-ban Berlinbe, Perényi Lenke az Egyesült Államokba ment, ezért nem tudtak igazán átütő erejű csoporttá szerveződni.[54] Még egyszer történt kísérlet 1931-ben egy közös kiállítás megszervezésére a Nemzeti Szalonban, kibővülve olyan festőnőkkel, mint pl. Futásfalvi Márton Piroskával, akik már a KUT harmadik kiállításán szerepeltek. A kiállításon végül az eredeti tizennégy művésznő közül csak nyolcan szerepeltek.[55]



18. Kiss Vilma: Nő nárcisszal (valószínűleg önarckép). Olaj, vászon, 100 x 70 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. L.u. 58.635

A másik ilyen csoport 1926-ban jelentkezett először, elsősorban olyan pályakezdőkből vagy még főiskolás növendékekből állt, akik Vaszary új, „fehér alapos” korszakához kötődtek. Vaszary 1925 utáni időszakában teljesen tiszta stílust valósított meg, amely tanítványai számára egyértelmű igazodást jelenthetett a korban megjelenő számtalan stílus között. Sokan közülük nem is tudtak kikeveredni hatása alól, epigonok maradtak. Velük ellentétben jó néhány fiatal művész, pl. Bene Géza, Gadányi Jenő, Klie Zoltán, Lahner Emil és Rafael Győző festészetében is meghatározó volt Vaszary hatása, az évtized végére mégis sikerült megtalálniuk egyéni hangjukat. Vaszary legfőbb támogatását élvezték, így Klie, aki a második KUT kiállításon minisztériumi franciaországi ösztöndíjban részesült, Párizsból küldött baráti hangú levelében háláját fejezi ki Vaszarynak: „Mindig az volt az érzésem és különösen most, hogy az iskolától elszakadtam, hogy a mester annyit adott, amennyit ebben az életben még senkitől sem kaptam...azért is siettem otthagyni az iskolát, mert akkora perspektívák nyíltak meg előttem a mester korrektúrái folytán.”[56] Festészetükben a húszas évek második felében megjelenő közös kompozicionális vonások, a gazdag kolorizmus, a síkszerűség, tehát a dekorativitás irányába való elmozdulás mesterük hatására következett be. Természetesen ezt ki-ki egyéni módon használta fel a maga művészetében. Bene Géza, aki 1922-ben közös műteremben dolgozott Aba-Novákkal, egyesíti a zárt plaszticitást ezzel a dekoratív kifeje-



19. Cselényi Walleshausen Zsigmond: Önarckép. Olaj, vászon, 70 x 60 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. FK. 1304.
Kiállítva a KUT III. kiállításán, Ernst Múzeum, 1926

zésmóddal. Rafael Győző az 1922-es müncheni tartózkodás tapasztalataival gazdagodva kombinálja 1926 körüli művészetében a festői és újtárgyas vonásokat. Ehhez a körhöz tartozott Peitler István is, akinek sajnos teljesen eltűnt feltételezhetően kvalitásos életműve. (A KUT fo-

lyóiratban és az Új Színen maradt fenn néhány reprodukció műveiről). A húszas, harmincas évek művészetét feldolgozó kiállításokon rendszerint egyenként szerepeltek, mivel tevékenységük nehezen illeszthető be az általánosan elfogadott európai irányzatok közé. Munkáik

talán az ekkor nagyhatású *art deco* – szintén nehezen definiálható – fogalmával jellemezhetők.

A legújabb irányzatként számon tartott új tárgyiasság 1926-ban jelentkezik Rauscher György, majd 1927-ben a már említett Kiss Vilma művészetében. Kiss Vilma a harmadik KUT-kiállításon nem vett részt, mivel külföldön tartózkodott, ennek ellenére 1926 körül festett *Nő nárcisszal* című képén már egy új stílus jelent meg. A kifejező tekintetű, negroid típusú fej még jellegzetes stílusjegye a húszas évek eleji, Vaszaryhoz köthető periódusnak,[57] a kiüresedett tér, a *Neue Sachlichkeit* attribútumainak (nárcisz, áttetsző fátyolszerű ruha) használata, aminél elsősorban Christian Schad hatására kell gondolnunk, már egy új korszakot nyit festészetében.[58] Mihályt Pál, akit 1927-ben a „legjobb magyar novocentista”-ként tartanak számon az olasz kritikusok, 1926-ban még vastagon festett, sötét hátterű csendéletével Vaszary előző korszakához kapcsolódik.[59] Érdekes átmenetet képez a mára szintén elfeledett Cselényi Walleshausen Zsigmond művészete, a tárgyiassan ábrázoló, de festőileg oldott stílus között.[60] Jól mutatja ezt az 1926-ban bemutatott, tükör által megkettőzött önarcképe. A kezek kidolgozásában a kubizmus, a színhasználatban és ecsetkezelésben még az expresszionizmus reminiscenciáit fedezhetjük fel. Érdekes játék, hogy Walleshausen megfestette a kép inverzét is, amikor a tükörben látszódo félprofil fordul felénk, a festő tükörön kívül eső arca pedig profilban látszik. A kép hátterében vakkeretek sorakoznak a klasszikus festői magatartás szimbólumaiként, a kettős képmás De Chirico metafizikus önarcképein át Poussin híres önportréjáig vezet. A „kép a képben” motívum így újabb konnotációkkal bővül.[61]

A konstruktivizmust nem találjuk meg a KUT-on belüli stílusirányzatok között. A második kiállításon szereplő Molnár Farkas egy korábbi szarmazó expresszív

olajképpel, majd 1926-ban feltehetően a Bauhausban készített *Figurális konstrukcióval* jelentkezett. Festészetében nem vált „igazi” konstruktivistává, mivel sosem mondott le a tárgyi ábrázolásról. 1927-ben már építészeti terveit mutatta be. Bár 1927-ben megjelentek a folyóirat hasábjain olyan írások, melyek a konstruktivizmust dicsőítik, ez az irányzat nem lelt talajra a par excellence festői beállítottságú alkotók között.[62] Justus György a konstruktivista alapelvekkel foglalkozik tanulmányában, Cselényi Walleshausen a kor kollektív művészeti személynét fogalmazza meg.[63] Ugyanígy ír tanulmányában Molnár Farkas a modern építészetéről.[64] A szemléltetést mutatja a KUT folyóirat címlapjának megváltozása is, karakteresebb, vastagabb betűtípus használata a II. évfolyam számaiban.[65]

A KUT történetének egy korszaka zárult le Vaszary kiválásával, hiszen alapítóként a KUT egyik vezéregyénisége volt.[66] Az egységesítő törekvés, melyet képviselt, határozott karaktert adhatott volna a KUT-nak, azonban ez nem talált megértésre a többi tagnál.[67]

Ezután a KUT történetében új fejezet kezdődik, amely majd 1929–30-ra futja ki magát, amikor a Munka-kör és számos modern építész mellett egy pillanatra a nemzetközi avantgárd jó néhány képviselője is feltűnik kiállítói között. Akkor ők a főszereplők, hiszen a KUT törzstagjai továbbra sem alkottak szoros stílári egységet, bár többségük ekkor már a Modern kávéházból átköltözött a Greshambe.

A KUT törzstagsága azonban mindvégig nyitott maradt a progresszív kezdeményezésekre, így a fiatal, pályakezdő művészek irányába, a társaság hosszú, 1924–43-ig tartó fennállása alatt újra és újra képes volt a megújulásra.

Kopócsy Anna

JEGYZETEK

1 Ez a tanulmány, egyben kutatási helyzetkép az ELTE Művészettörténet Tanszékén 1997-ben befejezett szakdolgozatom alapján készült; bíráló tanárom Passuth Krisztina volt. A társaság rövidített nevét a régi írásmód szerint használom (KUT).

2 Rózsa Miklós: Előjáró beszéd. KUT 1926. I. évf. 5. sz. 2.

3 A KUT első száma 1926-ban márciusában jelent meg, utolsó száma 1927-ben a 4–5-ös összevont szám volt. Kezdetben Dénes Lajossal közösen, majd a 4. számtól egyedül szerkesztette Rózsa Miklós. Az Új Szín 1931-ben egy próba-, majd két rendes szám után megszűnt.

4 A második kiállításra 1925 márciusában a Nemzeti Szalonban került sor, a harmadik kiállítást 1926 márciusában újra az Ernst Múzeumban rendezték. 1925-ben az UME tagjaként szerepeltek: Bartók Mária, Czillich Anna, Gadányi Jenő, Járity Józsa, Kemény László, Kiss Vilma, Klie Zoltán, Perényi Lenke, Pilch Dezső és Sztéhló Lili.

5 A KUT eddigi legteljesebb, általános bemutatásával foglalkozott *Timár Árpád*: A művészeti élet szervezeti keretei. KUT – Képzőművészek Új Társasága. In: Magyar Művészet 1919–1945 (szerk. Kontha Sándor). Budapest, 1985, 75–77.

6 Nagy Ildikó: Pályakezdő szobrászok a KUT és az UME kiállításain. 1925–1935. Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 179–187.

7 Például *Vértes György* *Harc a szocialista realizmusért* című írásában „művészi tespedtséggel” vádolta meg a KUT művészeit: Új Írás 1962. májusi szám.

8 „Ízlése, felfogása, irányzata meglehetősen óvatos volt, hiányzott belőle a példaképek aggálytalan bátorsága, akadályokra

nem tekintő lendülete; nem fenyegette az új kultúrpolitikai rendszer korlátait. A magyar művész »csendjébe« beszűrődő morajok nem tudtak tiszta, egyértelmű hangokká erősödni.” *Körner Éva*: Derkovits Gyula. Budapest 1968, 88.

9 *Pogány Kálmán*: A KUT bemutatkozója. *Ars Una* 1924. II. évf. május, 282.

10 *Csáky József* levele Bor Pálnak 1926-ból. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára (MDK-C-1-33/16.a). Csákyt egyébként a KUT 1927-ben törzstaggá választotta.

11 *L. Kállai Ernő*: Márffy Ödön legújabb munkái. *Ars Una* 1924. I. évf. 7. sz. ápr., 265–271.

12 *Timár in*: Magyar művészet i. m. 77.

13 *L. Fitz Péter*: Festészet + történelem (vázlat). I. Szekszárdi Festészeti Triennálé, Áramlatok. Művészetek Háza Szekszárd, 1996. nov. 21–1997. jan. 30. A katalógus bevezető tanulmánya.

14 Például Márffy esetében sokszor úgy tűnik, hogy a téma csak ürügyként szolgál festészetében, kifejezetten kompozicionális problémák foglalkoztatják.

15 A *Neue Sachlichkeit* átfogó bemutatása történt meg Mannheimben. *Städtische Kunsthalle*, 1994. okt. 9–1995. jan. 29. Ausztriában: *Neue Sachlichkeit – Österreich 1918–1938*. Kunstforum Bank Austria, 1995. A hagyomány és modern viszonyát vizsgálta a *Zwischen Tradition und Moderne*. Heidelberg in den 20-er Jahren című kiállítás: Kurpfälzisches Museum Heidelberg, 1994. szept. 10–nov. 20. Nem kis meglepetést okozott az 1993-ban a *Die verlorene Moderne* címmel rendezett kiállítás, mely a *Künstlerbund Hagen* 1900-tól 1938-ig tartó történetét dolgozta fel: *Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloss*

Halbturn, Burgenland. 7. Mai bis 26. Oktober 1993. Számos olyan elfeledett alkotó szerepelt ezen a tárlaton, akinek művészete valóban újragondolásra késztet bennünket a két világháború közötti művészet értékelését illetően. Hasonló tétovaságról tanúskodott az 1995 elején Párizsban megnyílt Derain-kiállítás, melynek a „zavaros modernség festője” alcímet adták rendezői. Alapvető kérdése a kiállításnak, vajon regresszívnek értékeljüke Derain fauvizmus, tehát 1914 utáni korszakát, amely visszatérés a hagyományos ábrázolási konvenciókhoz? L. Berecz Ágnes: Retrospektív Derain-kiállítás Párizsban. Új művészet VI. 1995. szept. 9. sz. 37–41.

16 Ilyen kiállítás volt a Gál Zoltán által rendezett Az expresszionizmus után. Új tárgyiasság és új klasszicizmus a magyar művészetben. Szombathelyi Képtár, 1992. nov. 13–dec. 13. A nagybányai művésztelep második, illetve harmadik nemzedékének művészetét bemutató kiállítások: a Jurecskó László és Kishonthy Zsolt által rendezett Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig. MissionArt Galéria, Miskolc 1992, majd 1996-ban a Nagybánya művészete című kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. Katalógust szerkesztette Csorba Géza és Szűcs György. Budapest 1996

17 Ilyen „kítőltő” jellegű az 1997 szeptemberében Pécsen Bajkay Éva és Várkonyi György által megrendezésre került Utak Árkádiából Utópiába című kiállítás, mely a Pécsi Művészeti expresszívjeinek (pl. Dobrovics Péter, Molnár Farkas, Stefán Henrik stb.) 1921-es kiállítását próbálja felidézni. A kiállításához kapcsolódó tanulmányok a Jelenkor 1997. szeptemberi számában jelentek meg.

18 Márfy Ödön beszél kortársairól és a korról. Somogyi Árpád kikerdezté, 1951. ápr. 18. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára (MDK-C-II-26.)

19 A helyreigazítás Bornemisza Géza részéről a Szabad Művészetben jelent meg a Rózsa Miklós emlékének című írással kapcsolatban. Szabad Művészet 1948. II. évf. 2. sz. 239.

20 Nevével először 1926-ban, mint a KUT folyóirat társszerkesztőjével találkozunk.

21 Ars Una 1924. II. évf. márc. 247.

22 Az adatokat az első kiállítási katalógusból vettem. Ernst Múzeum, 1924. március.

23 A KUT 1926. júliusi közgyűlésén rendes taggá választották Derkovits Gyulát, Ferenczy Noémit, Varga Oszkárt, Pátzay Pált, Ferenczy Bénit és Csorba Gézát: Az Est 1926. júl. 23.

24 Boromisza Tibor tiltakozott amiatt, hogy tudtán kívül nyert felvételt, amit nem kívánt elfogadni: Az Est 1927. márc. 31.

25 Az éppen aktuális zsűri névsorát a katalógusban feltüntették.

26 A felsorolás egyéb adatok híján nem teljes. Szintén az UME III. kiállításának katalógus előszavából.

27 Egy József: Önarckép. MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1925-1118. Ugyanekkor ajándékozta Pilbermann Ábrahám (a leltárkönyv szerint) a múzeumnak Szobotka Imre Vágtató székér (ltsz. 1925-1117) című képét is.

28 1926-ban részt vettek a Múcsarnokban rendezett kiállítás a többi művészcsoporthal együtt. A tagok álláspontja nem volt egységes a múcsarnoki szereplést illetően. Rabinovszky szerint „kötelességük volt kilépni a nagyközönség elé, mely csak ily módon ismerkedhetik meg a progresszív irányokkal”. Rabinovszky Máriusz: Az ideális kiállítás. KUT 1926. I. évf. 5. sz. 11–13.

29 KUT 1927. II. évf. 1. sz. 3.

30 Budapest Székesfőváros Levéltára, 132846/1926-IV. sz. irat.

31 Magyar Országos Levéltár, K 150 1935-VII.-5-1557629. sz. irat.

32 Az Új Művészek Egyesületének legitimizációjára Vaszary díszelnöksége alatt már előbb, 1930-ban sor került.

33 Az 1921-ben megalakult konzervatívabb szemléletű Szinyei Merse Társaság nem szívesen fogadta tagjai közé a volt „avantgárdokat”. Márfy Ödön beszél kortársairól 1951. I. 18. jegyzet.

34 A Helikon Galériát 1922-ben Bálint Jenő nyitotta meg a későbbi KUT-igazgatóval, Dénes Lajossal együtt. Vaszary 1925-ös katalógus előszavában még említi a Stúdió kiállításait, ahol rajta kívül jóval konzervatívabb szemléletű művészek szerepeltek.

35 A kiállításon részt vett a későbbi KUT tagok közül Bornemisza Géza, Derkovits Gyula, Egy József, Kádár Béla, Kmetty János, Perlrott Csaba Vilmos, Szobotka Imre, Bokros-Birman Dezső és Csorba Géza.

36 Kmetty János válaszelevelében a Belvedere bezárása kapcsán írja Fónagynak: „nekem a Belvedere nem üzet volt, hanem egy szellem, egy hitvallás, amelynek életképessége szenved csorbát...” „...Kissé megnyugtató, hogy levelében is felveti reményét a munka folytatására, hiszen tudjuk, mindannyian tudjuk, hogy miénk a jövő, a mi szellemünk születik, s az fog élni.” Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 3482/1937. Valóban, két évvel később a KUT folyóirat szerzői között Fónagy Bélát is ott találjuk. Fónagy Béla: Reflexiók a KUT kiállításáról körül. KUT 1926. I. évf. 2. sz. 6–10. (Ezzúttal köszöm meg Zsákovics Ferencnek, hogy felhívta figyelmemet erre a levélre.)

37 A tárlatról Borsos Miklós visszaemlékezéseiből tudunk: „Az ajtón látok egy kék fedélű folyóirat formát, rajta három nagy betű: KUT. Alatta kis cédulán Képzőművészek Új Társasága kiállítás... Kis képek, Rippl-Rónai, Vaszary, Czöbel, Egy, Derkovits, Márfy és még fiatalabbak is.” Borsos Miklós: Vissza néztem félutamból. Budapest 1975, 137. – A Mentor történetét Csaplár Ferenc dolgozta fel A Mentor könyvesbolt 1922–1930. címmel a Kassák Múzeumban rendezett kiállítási katalógusban. Budapest 1996

38 A Magyar Képzőművészek Nemzeti Szövetségének meghívására nem választott. L. Haulisch Lenke: Vaszary. Budapest 1978. 33.

39 Körner i. m. 82.

40 Az 1944. VI. 20-án kelt irat szerint a „A Képzőművészek Új Társaságát az ország társadalmi és gazdasági élete ellen kifejtett káros működése miatt fel szándékozom oszlatni és vagyonát a magyar művészek számára adni” (aláírás olvashatatlan). Magyar Országos Levéltár, K 150 1944-VII-5-185317. Már a harmincas évek második felétől kezdve parlamenti interpellációk hangzottak el az ügyben, hogy a KUT-kiállításokról ne vásároljon az állam. Emiatt a hivatalos vezetés sokszor arra kényszerült, hogy a KUT-kiállításokon csak kiválassza a műveket, majd az Alkotás Művészklubban az újra kiállítottakból vásárolt a Válás és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztálya. Petrovics Elek a KUT kiállításain az utolsó napon vásárolt, zárás előtt, minden feltűnést kerülve. Bende János: A képzőművészeti Egyesületek története. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára, MDK-C-II-20/71-75.

41 Ekkor feloszlátasukat a belügyminiszter rendelte el az 5633-386/2.-1950. BM. sz. leiratban. Magyar Országos Levéltár, XIX-B-1-4 5633/386/2/50.

42 Valószínűleg Kállai Ernő közbenjárásának, illetve a gyűjteményes Egy-kiállítás sikerének köszönhetően kapott meghívást a KUT a Gurlitt Galériától.

43 Az UME 1928-ban rendezte első önálló kiállítását a Künstlerbund Hagen meghívására Bécsben. Pécsi Pilch Dezső: Öt esztendő. Bevezető az UME III. kiállításának katalógusához. Budapest 1931

44 L. Németh Lajos: Modern magyar művészet. Budapest 1972, 88. Czöbel 1924-ben és 1925-ben. Farkas István és Diener-Dénes Rudolf 1925-ben meghívott vendégként szerepelt.

45 L. The Richness of nothingness. In: Pierre Schneider: Matissse. London 1984, 507.

46 L.: Matisse művészete 1904–1928. Mario Luzi bevezető tanulmányával és Massimo Carrà kritikai és filológiai jegyzeteivel. Budapest 1983

47 Gerő Ödön: Progresszív művészet. KUT 1926. I. évf. 1. sz. 4–6.

48 Medgyessy Ferenc önarcképe. (Szerk. Deák Dénes.) Budapest 1981, 15.

49 „...a magyar festői expresszionisták távolról sem élnek szabadságukkal oly mértékben, mint éltek különösen a németek. Nem kalandoznak el a spekuláció és a transzcendentalizmus végláthatatlan és nehezen követhető útvesztőiben. Mindig bizonyos vonatkozásban maradnak a realitással, temperamentumukat inkább a színpompa meleg ragyogásában, semmint a túlhevített miszticizmus torzításaiban élik ki.” Rabinovszky Máriusz: Mai festészetünkről. KUT 1926. I. évf. 3. sz. 4–5.

50 A Magyar Írásban megjelent a modern művészetre vonatkozó kérdésekre adott válaszok alapján. A megkérdezettek között volt Bornemisza Géza, Csók István, Egyri József, Kmetty János, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál, Perlrott Csaba Vilmos, Rippl-Rónai József, Szőnyi István és Vaszary János. Magyar Írás 1926. VI. évf. 2–3. sz. 15–19.

51 A Képzőművészek Új Társasága, K. Ú. T. Második kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon, Budapest 1925. március

52 Europa Almanach 1925. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam. 1925. Reprint Weimar und Leipzig 1984

53 Gyöngyösi Nándor: A nagy példa. KUT 1926. I. évf. 4. sz. 2. Az idős művészt nagy megtiszteltetés érte, mivel önarcképe bekerült az Uffizzi Képtár arcképcsarnokába. A KUT ennek az eseménynek megünneplésére bankettet rendezett.

54 Rabinovszky Máriusz 1925-ben a Zeneakadémián tartott előadást a fent említett nőművészekről. Értékelésük még további kutatást igényel. *Sziics György* az 1995-ben Szombathelyen tartott „Elfeledett életművek” című konferencián Czillich Annáról tartott előadást.

55 1931 január 8-án megalakult a Képzőművésznők Új Csoportja, a Magyar Képzőművésznők Egyesületének részeként. A csoportban Sztéhló Lili, Bartók Mária, Bartoniek Anna, Dullien Edith, Hranitzky Ilona, Járitz Józsa, Muzslai Kampis Margit, Endresz Alice, Kiss Vilma, Szimai Lili, Wabrosch Berta, F. Márton Piroska, Perényi Lenke és Szuly Angela szerepelt. A Nemzeti Szalon csoportos kiállítására 1931. novemberében került sor. A tárlaton részt vett Kiss Vilma is, akinek egyben ez utolsó magyarországi kiállítását is jelentette. Művészetük bemutatására 1998 novemberében került sor a Szombathelyi Képtár és az Ozirisz Alapítvány közös szervezésében.

56 Klie Zoltán levele Vaszary Jánoshoz, Párizs, 1925. nov. 25. Magyar Nemzeti Galéria Adattára (Országos Szépművészeti Múzeum 6129/1954.)

57 Hasonlóak Járitz Józsa húszas évek elején festett portréi.

58 Christian Schad népszerűségét mutatja, hogy *Max Oxborn* bevezetőjével könyvet jelentettek meg róla (Berlin 1927).

59 L. Déry Béla: Művészeti kiállítások külföldön az 1927. évben. Warsawa, Poznan, Kraków, Wien, Fiume. Budapest é. n. 88.

60 Cselényi Wallerhausen szintén Párizsba ment, ahol Blattner Gézával – szintén KUT kiállító – létrehozták az Arc-en-Ciel Bábszínházat. Ennek keretében Kiss Vilma is tervezett díszleteket az 1937-es párizsi világkiállítás aranyérmét nyert Madách: Az ember tragédiája c. bábjátékhoz. L. *Lőrinc László*: Egy hajdani szivárvány színei. Művészettörténeti Értesítő XI. 1991, 17–27.

61 Mihácz Pál *Csendéletét* (Itsz. FK. 1307.) és Wallerhausen *Önarcképét* (Itsz. FK. 1304) a Főváros vásárolta meg az 1926-os KUT kiállításról. (Ugyanezkor vette meg Vaszary János *Rózsák kék vázában*; Bornemisza Géza *Interieur*; Földes Lenke *Női fej* című, mára elveszett műveit, illetve Emőd Aurél *Gyermekmenhely az Üllői úton* és Beck Ö. Fülöp *Hubay Jenő* plakettjét. 1950-ben mindkettő átkerült a Történeti Múzeum tulajdonába.)

62 A konstruktivizmus irányába való elmozdulás valószínűleg összefügg Vaszarynak a KUT-ból való távozásával, mivel ő

mindvégig elítélte a konstruktivizmust „ellenőrizhetetlensége” miatt. A Magyar Írás körkérdésére adott válaszok alapján 1. 51. jegyzet.

63 *Justus György*: Síkfestés. KUT 1927. II. évf. 2. sz. 7–11. *Cselényi Wallerhausen Zsigmond*: Zseni a 20. században. KUT 1927. II. évf. 2. sz. 12–15. Wallerhausen és Bor Pál – aki szintén az avantgardizmus terjesztői közé tartozott elméleti írásaiban – egyaránt szerepeltek KUT-kiállításokon, festészetükben mégsem váltak a konstruktivizmus követőivé.

64 *Molnár Farkas*: Szimmetria, aszimmetria. KUT 1927. II. évf. 3. sz. 15–16.

65 A Kassák által 1926-ban indított Dokumentum számos szerzője megegyezik a KUT írói gárdájával.

66 Kiválásának közvetlen okát az UME körüli botrány idézte elő, mivel Vaszary szerette volna, ha az UME en bloc beolvasdhatna a KUT-ba. A KUT vezetősége (ekkor már Márffy Ödön és Rózsa Miklós) a KUT művészi színvonalának megőrzése érdekében az egyenkénti felvétel mellett volt. L. KUT és az UME. KUT 1927. II. évf. 1. sz. 14. Az Est szerkesztősége végig figyelemmel követte a KUT körül zajló botrányokat. Az Est 1927. márc. 31-i számában közölte Csók István leköszönő levelét, ugyanez az erre reagáló KUT-igazgatóság nyilatkozatát is. Ezután ápr. 1-jén jelent meg Vaszary cikke arról, hogy miért lépett ki a KUT-ból, majd az ápr. 20-i számban az UME nyilatkozatát közli a KUT-tal kapcsolatosan.

67 Az 1926-os III. Nagy Kiállításán az ő művei játszották a főszerepet. Egy egész termet megtöltött képeivel, s a többi teremben elszórtan még néhány grafikát is kiállított. A törzstagok háttérbe szorulásuk miatt zúgolódtak, ráadásul a többnyire Vaszary-követőkből álló tanítványok is Vaszary tekintélyét növelték a KUT-on belül. Valószínűleg Vaszary a tagfelvétellel kapcsolatban sem értett egyet a vezetőséggel. Ezt a feltevést látszik igazolni az, hogy az 1927-es tavaszi közgyűlésen az UME helyett a pótagok sorába került a külföldön élő magyar avantgárd néhány olyan képviselője, akik Vaszary vezetése alatt nem jöhettek volna szóba (Huszár Vilmos, Moholy Nagy László, Péri László stb.).

Bernáth Aurél így emlékezik vissza: „Noha a tagoknál még a legcsekélyebb művészi felfogásbeli különbség is világnézeti kérdéssé válik, nem szólva egyéb hiúsági és feltékenységi tényezőkről, amelyek akaratlanul is közrejátszhatnak. Feltehetőleg ilyen természetű okok indíthatták Vaszaryt a KUT-ból való kiválasztásra.” *Bernáth Aurél*: A múzsa udvarában. Budapest 1967, 25.

Kmetty szerint az UME Vaszary személyes érdekét és hiúságát szolgáló csoport volt. Amikor nem teljesült az UME beolvasztása a KUT-ba, Vaszary „sértődve kilépett a KUT-ból.”. Az UME tagjai később visszatértek a KUT kebelébe. *Kmetty János* írása a KUT-ról. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára (MKCS-C-1-66/99/a.) A sértődés elcsitultával később az UME tagok közül sokan a KUT tagságot is megkapták, így újra részt vettek kiállításaiakon. Közös szereplésre még egyszer, 1932-ben Modern Művészek Szindikátusa néven került sor a Nemzeti Szalonban, Rózsa Miklós távozását követően.

FÜGGELÉK

	KUT-kiállításokon szereplő művészek	1924	1925	1926
1.	Aba-Novák Vilmos	x	x	
2.	Adorján Magda			x
3.	Antal József			x
4.	Bacher Rózsi			x
5.	Bartók Mária		x	x
6.	Beck Ö. Fülöp	x	x	x
7.	Bene Béza			x
8.	Berky Irma			x
9.	Blattner Géza			x
10.	Bokros-Birman Dezső			x
11.	Bor Pál			x
12.	Bornemisza Géza	x	x	x
13.	Cruý-Chanel László			x
14.	Czigány Dezső	x		x
15.	Czillich Anna		x	
16.	Czóbel Béla	x	x	
17.	Cser Károly			x
18.	Csók István		x	x
19.	Csorba Géza	x	x	x
20.	Derkovits Gyula			x
21.	Detre Lóránd			x
22.	Diener-Dénes Rudolf		x	
23.	Dullien Edith			x
24.	Ecsődi Ákos			x
25.	Egry József	x	x	x
26.	Emőd Aurél			x
27.	Erdős Lajos			x
28.	Faber Gabriella			x
29.	Farkas István		x	
30.	Farkasházy Miklós			x
31.	Fenyő Ármin			x
32.	Ferenczy Béni		x	x
33.	Ferenczy Noémi			x
34.	Feszty Masa			x
35.	Fonó Margit			x
36.	Földes Lenke			x
37.	Föglein István			x
38.	Futásfalvi Márton Piroska			x
39.	Gábor Jenő		x	x
40.	Gadányi Jenő		x	x
41.	Gádor István			x
42.	Garay Lili		x	x
43.	Gerber Magda			x
44.	Goldmann Jenő			x
45.	Göllner Miklós			x
46.	Graber Margit			x
47.	Gruber Anna			x
48.	Jakobovits Artúr			x
49.	Jankay Deutsch Tibor			x
50.	Járitz Józsa		x	
51.	Jeney Viktor			x

52.	Kalmár Elza			x
53.	Kampler Kálmán			x
54.	Kemény László		x	x
55.	Kernstok Károly			x
56.	Kiss Vilma		x	
57.	Klie Zoltán		x	x
58.	Kmetty János	x	x	x
59.	Kozta József	[x]		
60.	Kozma Lajos	x		
61.	Kurzbacher Ida			x
62.	Lahner Emil			x
63.	Márffy Ödön	x	x	x
64.	Markos Erzsébet			x
65.	Medgyessy Ferenc	x	x	x
66.	Miháltz Pál			x
67.	Mindszenty-Feidel Lajos			x
68.	Molnár C. Pál			x
69.	Molnár Farkas		x	x
70.	Novotny Emil Róbert			x
71.	Pátzay Pál	x	x	x
72.	Peitler István			x
73.	Perlrott Csaba Vilmos	x	x	x
74.	Pilch Dezső		x	x
75.	Radnay Margit			x
76.	Rafael Viktor			x
77.	Rauscher György			x
78.	Rippl-Rónai József	x	x	x
79.	Róna Klára			x
80.	Rózsafty Dezső			x
81.	Ruttkay György			x
82.	Sassy Attila			x
83.	Scheiber Hugó		x	x
84.	Schulhof Aranka			x
85.	Seregély Dezső			x
86.	Simon György János		x	
87.	St. Perényi Lenke		x	
88.	Szaday Lajos			x
89.	Szantrucsek Jenő			x
90.	Szikacsek Lidia			x
91.	Szobotka Imre	x	x	x
92.	Szőnyi István	x	x	x
93.	Sztehló Lili		x	
94.	Tipary Dezső			x
95.	Varga Oszkár	x	x	
96.	Vaszary János	x	x	x
97.	Vedres Márk	x	x	x
98.	Wabrosch Berta			x
99.	Walleshausen Zsigmond			x
100.	Weisz Margit			x

A dőlt betűvel jelölt művészek már törzstagként vettek részt az első, 1924-es kiállításon.

A LAND ARTTÓL AZ ART IN NATURE-IG KORUNK TÁJMŰVÉSZETE*

A Land Art

Az emberi kultúra történetében az embernek a tájhoz való viszonya mindig a kultúra egyik legfontosabb megnyilvánulási formája volt. Az emberi tudat és gondolkodás kialakulásában, több ezer éves fejlődésében és formálásában a táj alakítása, a tájban alkotott formák, az ősi halmoktól a piramisokon, majd a kertművészetten át máig jelentős szerepet játszottak.[1]

Ma, a posztmodern korában, a tájhoz és a természethez fűződő viszony még egy kultúrán belül sem egységes. Korunk művészete a tájban, más szóval tájművészete – *Land Art*, *Earth Art*, *Environmental Art*, *Art in Nature* az angol nyelvű szakirodalomban – ezt a sokszínűséget, eltérő szemléletet és gondolkodásmódot tükrözi.

Az elveszett egységért azonban kárpótol a művek által felvetett kérdések gazdagsága. Vizsgálják a tájhoz, a természethez, a művészethez, a múlthoz való kapcsolatunkat, az állandóság és változás, az emberi akarat és cselekvés metafizikai kérdéseit. Segítenek felismerni az emberi szellem és a föld felszíne és energiái között megélő kölcsönhatásokat, és ezáltal a múltbeli emberi cselekedetek energiáinak újrafelfedezéséhez is elvezetnek. Az embert saját létezésének dimenzióiba helyezik.[2]

A *Land Art*tól az *Art in Nature*-ig az elmúlt 25–30 évben a tájban való alkotás, amely hűen tükrözi az ember természethez való viszonyát, kultúránként és időben is eltérő és változó jellegzetességeket mutatott. A természetszemlélet ezen eltéréseit és változásait néhány, a témáról szóló elemzés különböző megközelítésének rövid ismertetésével szeretném bemutatni. Ez az áttekintés a legszűkebb időintervallumtól és a legmeghatározottabb szemléletmódtól, nevezetesen az amerikai *land art*tól indulva, térben, időben és szemlélet tekintetében is egyre tágitva a lencsét, eljut az 1980-as, 90-es évek Európájának néhány projektjéhez, és ezeken belül a régiók tájművészetébe nyújt némi betekintést.

A *land art* a hatvanas évek végén és a hetvenes években jelentkező művészeti mozgalom, amely erősen kötődött kora szellemi és művészeti áramlataihoz és ezekkel olykor kölcsönhatásban állt. Ezeknek a kapcsolódási pontoknak nagyon részletes elemzését nyújtja Gilles Tiberghien *Land Art* című könyvében.[3] Ahogy a szerző fogalmaz, könyvének célja, hogy a kortárs történelem egy olyan időpontját definiálja, amely a modernizmus és az azt követő, azzal küzdő és azt végül is felváltó szemlélet fordulópontján helyezkedik el. Az 1960-as évek végi–70-es évek eleji átmeneti korszak művészeti, filozófiai, elméleti és tudományos kérdéseit a *land art*-művek sokoldalú elemzésével vizsgálja, rámutatva a *land art* sajátos felfogásmódjára és kifejezési formáira.[4] Az általa vizsgált művek, kevés kivétellel, a *land art* művészetet megteremtő amerikai művészek (Walter De Maria, Robert

Smithson, Michael Heizer, Denis Oppenheim, Nancy Holt, Robert Morris) ebben az időszakban alkotott munkái.[5] A *land art*-művészek ugyanahhoz az intellektuális generációhoz tartoztak, de nem alkottak iskolát vagy mozgalmat, nem voltak vezetőik vagy manifesztumaik. Közös bennük a minimalista művészethez való kezdeti kötődés és az ezt követő, a művészet hagyományos határait áttörő, gyakran más művészeti területekre kalandozó, új formák és új modellek utáni állandó kutatás. A *land art*, Tiberghien szerint, különböző művészeti utak kereszteződésében jött létre, legfontosabb jellemzői pedig a felhasznált anyagok fajtája, az *in situ* készített munkák és a művészek közös művészi múltja.

A művek különböző szempontok szerinti elemzése révén a szerző a modern és a posztmodern eltérő szemléletmódjára és világnézetére mutat rá, és a művészet újradefiniálásához alkalmazott új paramétereket vizsgálja. A legfontosabbak ezek közül:

A művészet hagyományos klasszifikációjának elvetése, amely a művészek által kidolgozott művészeti elméletek, írások és fikciók kiemelkedő fontosságában is megnyilvánul. A gyakran művészetten kívüli területekről vett koncepciók jelentősen hozzájárulnak a mű jelentéséhez, olykor annak szerves részét képezik. Az írás és a mű együttese a művészet komplexitását fejezi ki, ami a német romantikusok *Athenaeum* című lapjában képviselt felfogásra emlékeztet. Másik hatása azonban a valóság bizonyosságának megkérdőjelezése. Ez, Tiberghien szerint a *land art* művek legfontosabb témája, ezek a művek a művészetben belüli realitás hiányából születtek. A művészek a hagyományos és az új szemléletet és értékeket olyan műveken keresztül kutatják, amelyek többé már nem jellegetesen művésziek.



1. Robert Morris: *Obszervatórium*, 1977.

Föld, fa és gránit, átmérő: 299 láb. Ostelijk Flevoland, Hollandia



2. Michael Heizer: Kettős negatív, 1969–70. Mormon Mesa, Overton, Nevada, USA

A szerző az időhöz való újfajta viszonyulást is mélyrehatóan elemzi. George Kubler 1962-ben megjelent könyve, *The Shape of Time* (Az idő formája) nagy hatással volt a kor művészeire. Mind Morris, De Maria, Heizer és Smithson szenvedélyesen érdeklődtek a művészet és az idő kapcsolata iránt. Hatott rájuk a kétféle minimalista időfelfogás, amely a művet egyrészt valós térbe és időbe helyezte, másrészt viszont a művészet elidőtlenítését, időn kívül helyezését valósította meg. Tiberghien rámutat arra, hogy az idő pillanatnyi dimenziója iránti érdek-

lődés kapcsolatban áll a valóság fikció jellegű dimenziója iránti vonzódással, azzal a vágygal, hogy áthatolva az idő folytonosságán, felfedezzék a másik oldalt. Az idő múlását átérezve, a pillanat mélységét kutatják a folytonosan elillanó állandóságért. Az idő ilyen kvázi-létezőként való felfogása, alapjában véve arisztotelészi. Csakúgy, mint az a koncepció, miszerint az idő kiteljesíti a művet. A görög koncepció szerint a természet formáló erejéhez a művész segítőként járul hozzá. Az idő vizsgálata azonban eltérő szempontokból történik, fenomenológiai Morrisnál, egzisztencialista Longnál, a test által meghatározott Oppenheimnél, a múlt és jövő egyesítése az objektív jelenben Smithsonnál.

Az örökölt modernista koncepción túl annak ellenkezője is erősen hat; az időtartam és az alkotás folyamatának hangsúlyozása, az érzékelésnek, az anyagok átalakulásának és a mű pusztulásának vizsgálata. A kétféle időfelfogás kölcsönhatásából olyan művek születtek, amelyek megpróbálnak dialógust teremteni a modernista időtlenség és a műnek a művész és a néző általi fenomenológiai megtapasztalása között. Mindkét szemlélet fontos eleme a land art-műveknek.

Az időhöz való újszerű kapcsolat együtt járt a galériákból, múzeumokból való kivonulással és a művészeti intézményekkel szembeni kritikus távolságtartással. A sivatagban és más elhagyott helyeken a művészet új jelentést kapott és a szemlélőtől új, aktívabb befogadást követelt meg.

A mű és a helyszín komplex viszonyában a mű a helyszín kihívására válaszol, a helyszín pedig a művön keresztül válik értelmezhetővé és kap új jelentést. Mindez tulajdonképpen a hagyományosan felfogott helyszín eltűnését



3. Walter de Maria: Las Vegas Piece, 1969. október. Desert Valley, Nevada, USA

is jelenti, hiszen a helyszín önmagán túlmutatva, valami „mást” tesz láthatóvá. Az elanyagtalánítás folyamata itt is érvényesül. A nézőt állandóan valami máshoz irányítják, a szavaktól a dolgokig, a tudatosságtól a tárgyakig, a művészettől a nem-művészetig, ezáltal is a látható totális kifejezésére törekszenek, vagy ahogyan De Maria fogalmazott, a „nem látható valós”[6]-ságának kifejezésére.

Az építészet és szobrászat kapcsolatának vizsgálata során sok land art-mű egy olyan ősi állapothoz nyúl vissza, ahol a két művészeti ág még nem vált külön. Ezeknek a „független” műveknek saját formájuk a tartalmuk és ezáltal a reprezentációt mint koncepciót testesítik meg. A tömeg, a méret és az arány a művek térhez való viszonyában alapvető jelentőségűvé válik, de a különböző művészek ezt a problémát eltérő szempontok szerint értelmezik (pl. Heizer és Simonds). Az anyag szempontjából a földben rejlő lehetőségeket használják ki elsősorban a művészek. A föld provokatív, archaikus és szimbolikus ereje meghatározóvá válik a land art radikalizmusában.

Mindegyik land art-művészt jellemzi a fenomenológiai érdeklődés. Műveik ismét az emberi testet teszik meg az „alap mértékegységgé” és az ego, a művel való kapcsolat során, önmagáról is felfedezéseket tesz.

Ugyanakkor a dolgok általunk ismert dimenzióit állandóan megkérdőjelezzik. Olyan helyeken alkotnak, ahol a klasszikus perspektíva alárendeltté válik. A művet a nagyközönség csak reprodukciókról ismeri. A fényképet a művészek eltérő célokra használják (dokumentál, kedvet csinál a mű felkereséséhez, része a műnek, a realitás-

ról tesz fel kérdéseket). De gyakran a fényképeken keresztül a perspektivikus konvenciók pszeudo-igazságát akarják lerombolni. A fénykép (gyakran légi felvétel) végül helyettesíti a művet, a nézőpont meghatározottsága miatt, a néző számára lehetetlen a művel való kapcsolat megteremtése és így a mű léte illuzórikusnak tűnik.

A művészek gyakran a primitív művészet formáihoz nyúlnak vissza, Tiberghien szerint ebben elsődlegesen a plasztikai megoldások, a méretük, tömegük iránti vizuális és esztétikai érdeklődés nyilvánul meg. Ugyanakkor ezekkel a művekkel olyan időtlen közeget teremtenek, amelyben mind a távoli múlt, mind a tudományos jelen együtt létező valóság. Végső céljuk az alapvető érzékeléshez való visszatérés és egy olyan naív realizmus kutatása, amelyen az arisztotelészi tudomány nyugodott. Az archaikus formákkal felelevenítenek egy, az érzékelésen alapuló tudást, amit egyúttal az esztétikai élmény szintjére emelnek, így ez végeredményben a gondolati, vallási és az érzékelhető tartalmak találkozásánál keletkező hibrid.

A művek ereje csakúgy, mint a kolumbiai kultuszhegyeké, valószínűleg egy homályos terület aktivizálásában rejlik a szemlélőben kiváltott elsöprő erejű érzés által. A fenségességnek eme átérzését nem a tárgy, hanem az általa közvetített eszmék váltják ki. A fenségesség hatásának elérésében azonban természetesen döntő szerepe van az amerikai tájnak, amely önmagában is az „abszolút nagyság” érzetét kelti.

A land art-művészeket gyakran éri az a vád, hogy erőszakot követnek el a természetén és rombolják a környe-



4. Richard Long: Hegyető-kövek, 1981. Bolívia



5. Paweł Chawirski: Kövek a sziklán, 1992. Ard Skind, Melness, Sutherland, Skócia

zetet. Ők elutasítják ezt az ideologikus naivitást, amely a természetben az ördögi civilizációtól való utolsó menedéket látja. Számukra a sivatag része a kiállítótér koncepciójának egész világra való kiterjesztésének. A hatalmas kiterjedésű táj lehetőséget adott nekik művészi koncepcióik megvalósítására, amelyben a természet meghatározó részét alkotja a műnek, és az ideológiai és politikai rendszerre vonatkozó kérdések megválaszolására. Művészi motivációik azonban különböznek. Néhányan ősi tevékenységek és formák révén ősi tartalmak megidézésére töreksenek, mások számára a természet intellektuális és érzékelési élményekhez esztétikai partner. Az eredmény azonban minden esetben a tájba harmonikusan illeszkedő mű, amely meghatározza, „megmunkált” tájjá teszi a helyszínt és így a helyszín feloldódik a műben.

Smithson is, Heizer is hangsúlyozta, hogy műveik ugyanolyan formáló erőnek engedelmessé válnak, mint amelyek a természetben fellelhetők. Heizer úgy fogalmaz, hogy „a geometria organikus”. [7]

Tiberghien könyvének igen részletes ismertetése azért fontos, mert a tájban alkotott művek vizsgálódási területeit részletesen feltérképezte; ugyanakkor a hetvenes évek elejétől egyre inkább az az új tér- és időszemlélet lett meghatározó, amelyre ezek a művek is reflektáltak.

John Beardsley könyve, *Earthworks and Beyond* [8] már címében is utal arra, hogy a szerző vizsgálódási körét a klasszikus land art-műveken túlra is kiterjeszti. A művekről és az eseményekről adott részletes leírásai és elemzései a hatvanas és hetvenes években Angliában a

tájban alkotott művekre és az ott lezajlott akciókra is kiterjednek. Vizsgálja ezenkívül a tájművészet történelmi előképeit és huszadik századi előzményeit, valamint a land artnak a közösségek és a társadalom számára hasznossá váló formáit. Az általa elemzett művek kevés kivétellel amerikai és angol művészek munkái.

Beardsley a munkák elemzéséhez, amelyeket ő *Earthworks*-nek (földmunkáknak) nevez, néhány alapvető kiindulópontot ad. Az első, hogy a táj alakítása minden kultúrának egyik legfontosabb kifejezési formája. Rámutat, hogy a kortárs művek a tájban gyakran hasonló indíttatással készülnek, mint több száz vagy több ezer éves elődeik. Ilyen motiváló erő lehet a világ újbóli felfedezésére való törekvés. Vagy egy hely megkülönböztetett, revelatív értékkel való felruházása azáltal, hogy a művész a szimbolikus formát a táj részévé teszi. Így a legkiválóbb művek közül néhány egy nem-emberközpontú, szent, vagy legalábbis transzcendens világnézetet sugall, amely a művész megpróbál összhangot teremteni az ember és a természeti környezet és ennek belső szent lényege között. A legjobb művek formailag gondosan megkonstruált, táji környezetben létrehozott *environment*-ek, amelyek ugyanakkor a tájban és az emberi szellemben rejtőző rendkívüli feltárására töreksenek. Egy magát világinak valló kor megszentelt helyei.

Második kiindulási pontja, hogy a tájépítkezés több évezredes történetének teljes formakincse alapul szolgál a kortárs művekhez. Az indián halmok, a japán templomkertek, a római vagy reneszánsz villák kertjei csakúgy, mint a francia és angol kertek és még sok egyéb táj-

ban alkotott mű a formák és gondolatok olyan gazdagságát nyújtják, amely elkerülhetetlenül hatással van a mai alkotókra. Legtöbb kortárs műben ez a hatás csak utalás- vagy sejtetésszerűen, nem pedig közvetlenül nyilvánul meg, amíg a mű megmarad saját kora kifejezőjének, tartalma gazdagodik az ilyen utalások által.

A harmadik kiindulási pont, hogy a hatvanas évektől kezdve a szobrászat s más művészeti tevékenységek közti határ elmosódott, ami különösen igaz a tájban alkotott művek esetében. Ezek csak olykor szobrászati jellegűek, máskor inkább az üres tér megfoghatatlansága vagy a *performance* mulandósága válik meghatározóvá bennük. Beardsley utal arra, hogy mivel a land art leginkább amerikai áramlat volt, kialakulását vizsgálva fontos megemlíteni az amerikaiakra jellemző ellentmondásos természetszemléletet. A táj használata, kiaknázása és az az igény, hogy védjék és ápolják azt a keveset, ami a természetből még megmaradt, nemcsak szépségeért, hanem az általa felkeltett erkölcsi és szellemi értékekért is, egyszerre jellemzi az amerikai társadalmat. Már a 19. században megpróbálták olyan megoldást találni, amely összehatja a két igényt. Frederick Olmsted és Calvert Vaux, a manhattani *Central Park* és a brooklyni *Prospect Park* tervezői felismerték, hogy a jobb környezettervezésnek milyen társadalmilag pozitív hatásai lehetnek. Azóta az amerikai környezetalakítás – a városi parkoktól és a nemzeti parkrendszertől kezdve, az egyetemi komplexumok és a tervezett közösségi lakóhelyek környezetéig – sokat köszönhet az olmsted-i koncepciónak. Sok kortárs mű is, amely a város vagy a vidék környezetének helyreállítására törekszik, ebben a szellemben fogant. A Beardsley által elemzett, Angliában kialakult tájművészetről később, az Európáról szóló részben számolok be.

A szerző elemez olyan műveket is, mint pl. James Pierce Pratt *Farnia* és Ion Hamilton Finlay *Stonypath*-ja, amelyek az angol 18–19. századi kertművészettel állíthatók szellemi rokonságba.[9] Ezek egy olyan több dimenziós „világot” teremtenek, amelyben a művek a látvány erejével hatnak a gondolatokra és érzelmekre, felidéznek kulturális örökségünket (történelmi és irodalmi) és egyéni emlékeinket.

Smithson örökségünket még tágabban értelmezte, amikor a *Spirális Gátról* szóló filmjébe beleszötte a földtörténeti időt, a történelmet, az entrópiát, a dinoszauruszokat és a tájat alakító embert. Smithson elfogadta az ipari és más jellegű beavatkozást a tájba, de a művész erkölcsi feladatának tartotta a tájrehabilitációban való részvételt. Ez a hetvenes években újdonságnak ható elképzelés mára fontos tényezőjévé vált az amerikai ipari táj alakításának. Morris, Heizer és Holt is, sok más művész mellett, tervezett ilyen jellegű projekteket. Sok helyen tájrehabilitációval és parkok építésével a művészek a tájat a társadalom és kisebb közösségek számára használhatóvá és művészileg kifejezővé teszik.

A szerző elemez még olyan land artnak nem minősülő alkotásokat, amelyeket gondosan az adott hely számára terveztek, de elsődlegesen nem a tájról szólnak, hanem szobrászati vagy építészeti kérdésekkel foglalkoznak. Beardsley ezekben a munkákban is rámutat a közösség számára való hasznosítás lehetőségeire, különösen, ha parkban vagy köztereken kerülnek felállításra.

Összefoglalva: Beardsley megközelítésére jellemző, hogy a land art-művek értékelésén túl, a tájalakítás közösségileg is hasznos, a közösség esztétikai érzékét, gondolatvilágát, természetszemléletét alakító lehetőségeit

hangsúlyozza. Erre nagyon röviden Tiberghien is utal, de az ő vizsgálódása inkább a land art rövid klasszikus periódusára korlátozódik.

Ezen a ponton kapcsolódik Beardsley szemléletéhez Lucy R. Lippard elemzése *Overlay, Contemporary Art and The Art of Prehistory* [10] című könyvében. Lippard kapcsolódási pontokat keres a kortárs művészet és a prehisztórikus alkotások és az azokat kialakító szemléletmód között. A mai ember számára alapvetően fontosnak tartja a művészet társadalmi, kollektív szerepének újbóli megtalálását és kialakítását. Erre mintaként szolgálnak azok a múltbéli kultúrák, ahol a művészet az élet elválaszthatatlan része volt. Lippard azt reméli, hogy ezeknek a kultúráknak a tanulmányozásával jobban megérthetővé válik a művészet, a vallás és a politika eredeti kapcsolata. A művészet szerintén részben úgy definiálható, mint ama pillanat feszültségének kifejezése, amikor az emberi beavatkozás a természetbe vagy együttműködés a természettel felismerhetővé válik.

A hatvanas évektől vizsgálja a kortárs, főleg az amerikai és európai művészetet. Részletesen elemzi a minimalista művészet szerepét mint egy újrakezdési kísérlet alapját, egy megújult esztétikai teljesség felé vezető út kezdetét. Csakúgy a folyamatművészet, a földművészet, a rituális művészet és a performance-művészet által, a mű elkészülésének folyamatát hangsúlyozó szemlélet további következményeit. Azt például, hogy ezek közül a művészek közül sokan a művészetet a társadalmi élet fontos részévé kívánták tenni, felismerve, hogy ma a művészet az egyetlen olyan „rituális” cselekmény, amely az életbe, gondolkodásba és természetbe mélyebb betekintést tud nyújtani. Példákat hoz a művészet közvetítő szerepének új modelljeire, amelyek többsége a tájban létrehozott mű, bár rituális és figurális alkotások is szerepelnek köztük.

Nem a primitív művészet másolását, idealizálását vagy egy Aranykorról való fantáziálást javasol, hanem a múlt tudatos és kritikus szemléletét. Olyan műveket, amelyek ősi formai és érzelmi modellekkel dolgoznak,



6. Nils-Udo: Juharfa-levelek, 1978. Chiemgau, Oberbayern, Németország

közösségi tartalommal bírnak, de a jelen igényeiből indulnak ki. Lippard a Jack Burnham *The Artist as Shaman* című tanulmányában kifejtett gondolatokra hivatkozik – „a művészet utolsó szakaszában az emberi fejlődés kezdetéhez való visszatérést mutat” – [11] a tárgyak elanyagtalánítása, a személyes élményekhez és az emberi testhez való visszatérés révén. Azok a művészek, akik saját személyiségük meztelen feltárására vállalkoznak, tesznek legtöbbet azért, hogy a társadalom megértse önmagát.

Vizsgálja még a földmunkák valós – idő – struktúrákkal megvalósított viszonyát, a földdel való közvetlen testi kapcsolat ősi erejét és a művészek erre való igényét, a legalapvetőbb geometrikus jelek használatát a tájban és ezeknek a művek által közvetített jelentését.

Az általa elemzett művek, sok közülük amerikai land art-mű, Lippard értelmezésében új dimenzióval gazdagodnak, a kollektív jelentéssel bíró formák ereje és a közösségre tudatosan hatni akaró művészi szemlélet dimenziójával. Minde mellett rendkívül érdekes párhuzamokat von a prehisztórikus és a mai gondolkodásmód között.

Az európai tájművészet

Európában nem alakult ki olyan egységes szemléletű kortárs tájművészet, mint az Egyesült Államokban. A land art minimalista formáival és szemléletével természetesen itt is hatott, de az európai országok természetéhez való viszonyát erősen meghatározzák saját tradícióik és helyi adottságaik. Európában a lehetőségek sem voltak adottak arra, hogy lakatlan, végtelen kiterjedésű területeken hatalmas földmunkákat hozzanak létre.

Az angol művészek a természet szinte vallásos tisztelésében, amely a költészet, kertművészet, parktervezés, festészet révén az angol élet részévé vált, több évszázados hagyományokra támaszkodtak. A tájra vonatkozó szigorú szabályozások és az angol táj jellege sokkal kevésbé tesznek lehetővé nagyszabású beavatkozásokat, mint az amerikaiak. [12] Az angol művészek finoman, minden heroizmustól mentesen, szinte csak megérintették a tájat. Természetszemléletüket Richard Long mondta fejezi ki leginkább: „Nézz a föld szemébe.” [13]

Long 1967 óta a természetben talált tárgyakból, növényekből alkot geometrikus formákat, jelet hagyva a tájban. 1969-ben magát a sétát tette szoborrá, szerinte „a séta csak még egy réteg, az embernek és a földtörténetnek a táj felszínén meglevő több ezer más rétegére fektetett újabb jel”. [14] Számára a művészet ritualizált cselekmény. Anglia kereszténység előtti panteisztikus természetsszemléletéből merítve inspirációt mondja, hogy „a művészetnek vallásos élménynek kell lennie”. [15]

Egy másik angol művész, Hamish Fulton számára sétái során készített fényképek és az ezekhez írt szöveg együttese alkotja a művet. Fényképeivel megidéz a tájat vagy saját lelki állapotát, de semmiféle jelet nem hagy a tájban. Long és Fulton a személyes viselkedést és rituáltette művészetté, David Nash számára pedig a művészeti tevékenység vált életmóddá.

Nash 1967-től egy észak-walesi kis faluban letelepedve a fában rejlő lehetőségeket kutatja, annak karakterét megtartva alakítja azt faragással vagy ültetett műként. A fát saját élete metaforájának tekinti. Andy Goldsworthy szintén vándorművész. Finom, misztikus műveket készít vándorlásai során talált természeti anyagokból, amiket fényképen örökít meg.

Anne Hoorman *Land Art, Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum* című könyvében, Beardsleyhez hasonlóan, a tájművészet azon fejlődési folyamatát elemzi, amit az a tájtól a köztér felé megtett. Legfontosabb vizsgálódási területe azonban a kövek (vándorkő, üledékes és vulkanikus kőzet) és a föld ikonológiai elemzése. Az amerikai land art és a német természetművészet projektjeit elsősorban anyagfelhasználás szempontjából hasonlítja össze egymással. Mindkét irányzat kontinensének földtörténeti anyagaival foglalkozik és ezek művészeti felhasználása a helyi történelmi és kulturális hagyományokra való érzékeny reagálást mutat.

Németországban a föld anyagainak esztétikai megközelítését és ezeknek az épített emlékekkel egyenrangú megítélését az 1800-as évek natúrfilozófiája és esztétikája tette elfogadottá. A kortárs művészetben, az anyaghasználat során, a természeti anyag maga válik művészetté. A művészi formálásról lemondva, a művész az anyagot és a koncepciót egymással megfelelteti, ezáltal az anyag a művészi ideát is magába foglalja. Fenomenológiailag így az anyag mind a vizuális, mind a kognitív tapasztalat médiumává válik.

Sibylle Berger *Zeichen in der Natur* [17] című disszertációjára hivatkozva Hoorman megállapítja, hogy a német természetművészet a korai romantika hagyományain nyugszik. A német természeti installációk sokrétűségében egy olyan koncepció realizálását látja, amely a kozmológiai egység korai romantikus elképzeléséhez áll közel. A természet ezen ösképe fejeződik ki a legkisebb részletekben, a bemutatott természeti anyagok semleges, mindenhol jelen levő jellegében. Ebben különbözik a német természetművészet az amerikaiától, a részletekre koncentrálnak. Másrészt a német természetművészek táj- és anyagválasztása is meghatározó. Általában kultúrtájat választanak művük helyszínéül, anyagként pedig gyakran használt a vándorkő, amely az adott táj fizionómiáját juttatja kifejezésre és a gránit, amit pedig tipikusan német kőnek tartanak a romantika kora óta.

Németországban Joseph Beuys szellemisége a természetszemlélet tekintetében is meghatározó. A természet megmentéséért küzdött a technológiai fejlődés pusztító erejével szemben. Művész-sámánként vissza akarta állítani a természet és az ember megbomlott harmóniáját. [18] Művészete a természet iránti új érzékenységet fejezett ki. Ennek egyik főműve az 1982-ben Kasselban elültetett 7000 tölgy. Beuys szellemisége Németországon kívül is nagy hatást gyakorolt és meghatározó abban az új természetfelfogásban, amely a nyolcvanas évektől egyre erősödik Európában és az Egyesült Államokban.

A többi európai ország tájművészetének két alapvető forrása a közelmúltban jelent meg. Az egyik az *Art in Nature* [19] című olasz katalógus 1996-ból, a másik a *Természetesen* [20] közép-kelet-európai kiállítás budapesti katalógusa (1994). Mindkettő a 90-es évek új természetsszemléletével tekint vissza, a 60-as évektől máig, a különböző országok természetművészetére. Nyilvánvalóan jelentős változások figyelhetők meg a 60-as-70-es és a 80-as-90-es évek művészeti problémái és természetről való gondolkodása között.

Az új, ökológikus szemléletmód a központi témája az *Art in Nature* [22] című katalógusnak, ami tanulmányokkal és néhány európai régió természetművészetének áttekintésével tulajdonképpen egy fontos projekt eddigi eredményeinek összegzése. Az *Art in Nature* valójában egy 1989-ben Dieter Ronte és Vittorio Fagone kezdeményezésére létrejött nemzetközi mozgalom, amely a 2000-

ben tartandó Hannoveri Expo egyik fő projektje is lenne. Olyan művészek együttműködésén alapul, akik abban az új szellemben dolgoznak, amely a művészet és a természet között mind elméletileg, mind a művészeti gyakorlat szintjén egy új egységet kíván létrehozni. A projekt nemzetközi jellegű, első lépésben Kelet-Európára, majd mind az öt kontinensre ki akarják terjeszteni a szervezők. A modern kommunikációs eszközök alkalmazásával tartják fenn a projekt egységét, amelynek végeredménye egy közös videokatalógus lesz. Ez egy hosszú távú projekt, az évek során állandóan változó és növekvő kiállítással, amely nem ér véget, hiszen folyamatosan új nézőpontokkal gazdagodik. Az Art in Nature alap gondolata, hogy a művészet, a kultúra és a természet szoros kapcsolatban áll egymással. A mai kor problémáira keres megoldást, úgy, hogy a művész által közvetített üzenetek a mű esztétikai kifejezőerején keresztül a néző tudatára hatnak, aki újból felfedezi magában a természet adta érzékenység adományát. A művészeknek meg kell teremteniük a művészet és a természet új, dialektikus integrációjának feltételét. Nem alkalmazhatják sem a land artnak a természet feletti uralmat kifejező, grandiózus szimbólumait, sem az *arte povera* múzeumba bevitt, természeti anyagait. Az új esztétikai célok az interakció, a természet és a művészet nyitottsága és a természet megértésének kulturális megközelítése.

A művészek belépnek a természetbe, újraformálják, részévé válnak és tanulnak tőle. „A művész egy olyan spirituális, intellektuális és esztétikai dialógust folytat, amelyben a művészet és a természet partnerek, amelyeket a művész képzelete és kreativitása enged egymásra hatni, s mindez egyaránt hasznára válik mindkettőnek.” [23] A hely maga formálja a művet, de valójában ezt a művész kezei alakítják. A művészek nem okozhatnak helyrehozhatatlan károkat, a művet természetes módszerekkel kell a természeti környezetbe illeszteniük és semmilyen külső anyag vagy eszköz használata nem megengedett. Így a mű és a környezete közt összetett kapcsolat jön létre. A természetben elhelyezett jel kiemeli környezetét egyszerűségét, ugyanakkor a mű a meghatározott környezetén kívül nem „életképes”. A land art-hoz hasonlóan itt is fontos a néző aktív részvétele a mű befogadásának folyamatában. A reprodukció szerepe másodlagos, de fontos, hiszen megőrzi a mű alakulásának fázisait és a mulandó művek egyszerűségét.

Lényeges számukra, hogy bemutassák, a környezet rombolása nem folytatható, és a média segítségét is felhasználják ahhoz, hogy üzenetüket a politikusokhoz is eljuttassák. A kezdeményezés arra a felismerésre épült, hogy világszerte sok művész kíván új összhangot teremteni a természettel, ami által új művészeti formákat és a természeti környezet iránti új elkötelezettséget is kialakítanak. Ez az európai projekt, amelyben a világ minden részéről részt vettek művészek, már eddig is több helyen szervezett együttes munkát. [24] A katalógus szerzői Beuysra hivatkoznak leginkább mint az új természet-szemlélet meghirdetőjére, ugyanakkor fontos megemlíteni Smithson elkötelezettségét a tájrehabilitáció iránt, ami az Egyesült Államokban fejtett ki nagy hatást. Beuys és Smithson az új ökológikus gondolkodás két eltérő megközelítését propagálták munkáikban.

Az Art in Nature-ben ismertetett régiók szerinti áttekintések fő tendenciái a következők:

A skandináv országokban [25] a természetélmény még nagyon erős, az északi emberek életét alapvetően befolyásolják az évszakok változásai. Nem meglepő tehát,



7. Nancy Holt: Átlátás egy homokdűnén, 1972.
Narraganset Beach, Rhode Island, USA

hogy ezekben az országokban igen sok természetben létrehozott mű született. Az 1960-as években a *fluxus* közvetítésével északra is eljutott konceptualista művészet határozta meg a művészek vizsgálódási területeit. Sokan kísérleteztek fénnel, hanggal, földdel, vízzel, tűzzel és más természeti anyagokkal. Sokan ezek közül a művészek közül ma az Art in Nature szellemében alkotnak. Ezekben az országokban nem készültek hatalmas land art-művek, sokkal jellemzőbbek a művészcsoportok által szervezett kezdeményezések. Ilyen pl. a Kísérleti Környezet címmel szervezett, 1979-től 1988-ig tartó északi vállalkozás. A minden évben az öt ország egyikében megtartott események sorozatát a földművészet, a konceptuális művészet, a *happening* és az environment-művészet továbbfejlesztésének szentelték. Programjuk szerint ezek „meghatározott helyekre készült művek, projektek, ötletek, amelyek megjelölik, átalakítják a helyet és egy adott időtartam alatt lezajlott folyamatokkal, akciósorozatokkal foglalkoznak”. Ezenkívül még számos szabadtéri művésztelep működik a skandináv országokban, amelyekre nagyon sok külföldi művész is meghívott. Tíkonban pl. 1993-ban a művésztelep szemináriummal zárult, ahol a művészek (pl. David Nash, Alan Goldsworthy, Alan Sonfist, Nils-Udo) és művészettörténészek (Vittorio Fagone, Dieter Ronte, D. Reason és sokan mások) együtt próbálták választ találni arra a kérdésre, hogy „innen hová”.

Érdekes együttműködés jött létre Dániában a farmerek és a művészek között 1992-ben. A farmerek által biztosított bálákkal a művészek egy hétre szoborparkká változtatták a mezőt. Fontos még az átalakuló természet-szemlélet példaként megemlíteni a norvégiai Haholnban 1987-ben kezdeményezett *Art Lantis*-projektet. Haholnban különböző művészeti ágak képviselői alkotottak ott és akkor a természetben, de a művésztelep végez-

tével semmi nyomát nem hagyhatták ottlétüknek. Ezt a kezdeményezést a Berliini Főiskola és az Oslói Trondheim Akadémia is átvette.

A dél-európai országok és Franciaország tájművészetét Jacques Leenhardt [26] tekinti át. Ezekben az országokban az amerikai land artnak nem volt jelentős hatása a művészetre. A 60-as években Franciaországban sok művész foglalkozott a szobrászat koncepciójának az installáció irányába való kiterjesztésével. Ezen művészek természethez való viszonya akkor nagyon sokféle volt. A 80-as évekre azonban egyre több installáció került természeti környezetben felállításra, ezáltal új térbeli viszonyrendszert teremtve és a művet új kontextusba helyezve.

A 60-as és 70-es évek egyik legfontosabb művészeti irányzata mind Olaszországban, mind Franciaországban az arte povera volt. Bár ez a mozgalom galériák és múzeumok kiállítóteréhez kötődött, az anyagok kitüntetett jelentősége és a gyakran természeti anyagokból készült installációk fontos szerepet játszottak az „anyag esztétikájának” kialakulásában és a tér iránti megújult érdeklődésben. A korszakot jellemezte a múzeum külső és belső tereinek sokféle – realiztikus, szimbolikus – értelmezése és a néző bevonása a műtárgy terébe. Így a „természeti elem fokozatosan visszanyerte az őt megillető helyét a kultúrában”.

Az angolszász országokból induló ökológiai tudatosság a 80-as években a dél-európai országok művészetében is jelentkezett. Ilyen szellemben fogant a trentinói „Arte Sella” biennálé, ahol néhány héten keresztül különböző országok művészei alkotnak mulandó műveket. Leenhardt felsorolja azokat a franciaországi központokat, [27] ahol a szabadban vagy belső térben felállított, a művészetnek a természettel, a tájjal és a környezettel való kapcsolatára reflektáló művek alkotására van lehetőség. A művek dokumentációját a központ archívumában őrzik meg. A központok a látogatók számára információkkal szolgálnak és oktató tevékenységet is folytatnak. Hasonló központok létesültek Olaszországban és Szicíliában is. [28] Spanyolországban az Art in Nature mozgalomnak nem volt jelentős hatása.

Az Art in Nature-mozgalom legfontosabb eredménye, Leenhardt szerint, a speciális kiállítóhelyek létrehozása. Ez a nemzetközi tendencia megteremt egy új esztétikai érzékelés feltételeit és, ennek eredményeképp, a művészeti jelenségek iránti újfajta érzékenységet. Ugyanakkor lehetőséget teremt technikai civilizációnk jellegének újraértékelésére.

Az Art in Nature-katalógusban Beke László elemzi a közép-kelet-európai régió tájművészetének főbb jellegzetességeit. Ennek a témának országokra lebontott, részletesebb áttekintését nyújtja a *Természetesen* című katalógus. A Beke László által felvázolt tendenciák a közép-kelet-európai országok tájművészetében a következők:

A 60-as évek második felétől a land art és az ehhez hasonló kísérletek a kelet-európai művészetre is hatottak. Azonban a régióban alkotott land art jellegű munkák közt nem találunk koherens környezeti, filozófiai és ökológiai program szerint készült műveket, ezeket sokkal inkább a kifejezés új formái utáni kutatás és a hatóságok kontrollja alóli kitérés motiválta. Formailag ezért a műveknél meghatározó volt egy rögtönzött, mulandó jelleg. A nyugat-európai Art in Nature és más ökológikusan tudatos irányzatok nem fejtettek ki hatást a térségben.

Az 1960-as-70-es években a szimpózionok nyújtottak lehetőséget avantgarde kezdeményezésekre. Az első St.

Margarethenben, Ausztriában nyílt meg még 1959-ben. Ezt követték a szlovákiai Piestany, a romániai Magura és a Villányi és Pécsi Művésztelepek. A 60-as évek végen az új textilművészet is merített a természetközelség élményéből, a műveket gyakran a szabadban állították fel. A textilművészet arra is példával szolgál, hogy a régióban a népművészeti tradíciók gyakran összefonódtak az avantgarde törekvésekkel. A népművészeti hatáson túl azonban gyakori az ironikus megközelítés is a természeti anyagokkal vagy a tájban alkotott művek esetében. Beke László rámutat, hogy a művek formai megoldásaiban az elmúlt húsz évben, a kezdetiekhez képest, nem sok változás tapasztalható. A politikai és gazdasági rendszerváltozás sem volt hatással erre a helyzetre. Néma szemléltetés azonban megfigyelhető. A húsz-huszonöt évvel ezelőtti a konceptualista művészet és a land art szellemében alkotott művek egy egyszerűbb, inkább „minimalista” filozófiát fejeztek ki, míg a 80-as évek végére ezt egy individuálisabb és olykor komplexebb szemléletmód váltotta fel. Ez új anyagok használatában és az anyagok új kontextusba helyezésében vagy új, egyéni megközelítésekben válik nyilvánvalóvá.

A *Természetesen*-katalógus áttekintéséből is hasonló tendenciákra következtethetünk. „A 60-as, 70-es, 80-as években a konceptualista és posztkonceptualista irányzatok hatására a művészek a mű alkotási folyamatainak dematerializására, a tiszta kreativitásra, a művészi aktus átélésére, az „art as idea” állapot megközelítésére törek-szenek” [29]. A hatvanas és hetvenes évek természetművészetében meghatározóak a természetben lezajlott konceptualista akciók – pl. 1968: Hugo Demartini (Csehszlovákia), Zorka Ságlová (Csehszlovákia), 1969: Slavko Matković akciói (Jugoszlávia), 1966-tól az OHO csoport (Szlovénia), 1971–73: Pécsi Műhely – performance-ok és happeningek – néhány példa: 1967: Tadeusz Kantor: Tengerparti panoráma, happening (Lengyelország), 1978–79: Ku-Ku-nap (Bulgária), hatalmas kollektív ünnepek a természetben Szlovákiában.

Az akciók a 80-as években is folytatódtak, de ekkor már a természetbe való beavatkozás tudatosabbnak tűnik. Az 1986-ban Bulgáriában tartott egynapos happening egyik résztvevője, Sztefan Zarkov szavaival: „Mi nem ábrázolni akarjuk a természetet, hanem megbolygatni, megérteni, és aztán megváltoztatni.” [30] Hasonló gondolatot fejez ki Miloš Šejn (Csehország): „Az én munkám az űr szétszóró struktúráinak vizsgálata.” [31]

A környezet problémája is fontossá válik, ahogy Hanna Wróblewska fogalmaz, „a pusztulással fenyegetett világban a fiatal művészek alapvető fontosságú kérdésnek érezték újraértelmezni viszonyukat a környezethez... Felveszik a civilizáció és az ipar által megszakított párbeszéd fonalát a természettel.” [32] A természet gyakran a mű alkotóelemévé válik. Az ökológiai téma apokaliptikus interpretációja volt 1990-ben a Rab-csoport *Fekete űrök* happeningje Bulgáriában.

Nyilvánvalóan egy ilyen nagy és sok kultúrájú régióban a művészek természethez való viszonya a felsoroltaknál jóval sokszínűbb. Több művész a tájban való vándorlást tette művészeti tevékenységgé – Miloš Šejn (Csehország), Miroslav Mandić (Horvátország) – vagy a tájban tett lépésekkel alkotja meg a művét, mint Michal Kern (Szlovákia). Olykor a természettel való kapcsolat helyreállítása a civilizációból való menekülés formáját ölti, mint pl. Bogdan és Witold Chmielewski és Wiesław Smuzny kommunája Lengyelországban az 1970-es évek végén, Jerzy Słoma-Słomiński *Ökológiai Alternatív Alapít-*

ványa az 1980-as években Lengyelországban, Bozidar Mandić *Tisztavízű patakok családja* nevű kommunája Szerbiában 1977-től és Erdélyi Gábor hasonló törekvése Magyarországon. A táj megjelölése is fontos motívum: 1972: Kerekes László: *Land Art alkotás* (Szerbia), Magdalena Jetelová: *A Táj kitűzése*, 1992 (Csehország). A természeti folyamatok misztikáját kutatja műveiben Teresa Murak (Lengyelország). Marina Abramović (Szerbia) pedig, aki a test, a föld és az ásványok energiáinak kutatásának szentelte művészetét, azt vallja, hogy „a természet megismerése az egyedüli út, amely Istenhez vezet és ha elértük a teljes fizikai és pszichikai átalakulást, nem szükséges többé a munka, egyszerűen lenni kell”. [33]

Fontosnak tartok megemlíteni még egy kezdeményezést, az Art in Nature-höz sokban hasonló, *Ressource Kunst* [34] kiállítást. Itt szerepeltek közép-európai művészek is, és a szervezők célja tengerentúli művészek bevonása is. A kiállításon bemutatott műveknél a „természetszövetség” nemcsak azt jelenti, hogy a művész természetes anyagokkal dolgozik, hanem azt is, hogy bemutatja azt a folyamatot, ahogy az erőforrásokkal, az elemekkel és a velük kapcsolatos technológiákkal foglalkozik. [35] A kiállítás egy „olyan művészeti magatartást kíván bemutatni, amely még csak most van kialakulóban, nem kristályosodott még fogalommá, igaz, hogy egyeseknél szemléletté, sőt néha cselekvéssé is vált.” [36]

Ulrich Bischoff a kiállítás katalógusához írt tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy „néhány éve megfigyelhető a művészetben egy fejlődési tendencia, amely kivonja magát az uralkodó áramlatból és a nagy

gesztussal szembeállítja a kis gesztust... Míg a „nagy gesztus”-sal jelölt megnyilatkozások a világba való teremtő beavatkozás jegyében fogantak, s ennél fogva az alkotói jellegű művészi munkát testesítik meg, vagyis elsőrendűen önmagukra utalnak, addig a „kis gesztusok” más célkitűzésekből fogantak”. [37] Ezek gyakran olyan diszkrét beavatkozások, amelyek nem változtatják meg alapvetően a helyet, hanem kommentálják, átértelmezik, lehetőséget teremtenek, hogy új szemmel nézzük azt. „A jelzett változással együtt járt az anyaghoz való viszony átalakulása. A megváltoztató alakítást felváltotta a pontos észlelés.” [38] A művészi törekvés központjában így nem a kitalálás, hanem a megtalálás áll. Míg a nagy gesztusokat az ipar és a politika használja, a kis gesztusok megmaradnak a művészeknek.

Michael Haerdter a *Ressource Kunst*-kiállításon bemutatott műveket a „másfajta gondolkodás és cselekvés példáinak” nevezi. „A »Ressource Kunst« a felforgató szándékú modern művészet hagyományának vonalában áll, de ehhez hozzátesz egy már nem létezőnek vélt utópista tévlatot. A »Ressource Kunst« művészek a maguk új »morális érzékenységgel«, új változatokkal gazdagítják az autonómia zsákutcajába tévedt modern művészet esztétikai »önfejűségét«, s ezzel újból felvilágosult jelleget adnak neki... Ez a kiállítás alá kívánja támasztani azt, hogy a művészetben az ember és a Föld fenyegetettségének tudata és megmentésük felelősségének átérzése teljesen összeegyeztethető a fantázia szabad játékával.” [39]

Németh Emese

JEGYZETEK

*A jelen szakirodalmi összefoglaló a *Művészet a tájban az 1960-as évektől napjainkig* című, 1997-ben az ELTE Művészettörténet Tanszékén benyújtott szakdolgozat bevezető fejezete. Témavezető tanár Szőke Annamária volt, segítségéért ezúton is köszönetet mondok.

1 John W. Dixon: Towards an Aesthetic of Early Earth Art. *The Art Journal* 42. 1982, Fall, 195–199.

2 Uo.

3 Gilles Tiberghien: *Land Art*. Paris 1995

4 Hasonló kontextualista megközelítés szükségességét hangsúlyozza a kontextualista land art-művek elemzésénél Robert Hobbs: Editor's Statement. *Earthworks: Past and Present*. *The Art Journal* 42. 1982, Fall, 191–194.

5 Erről a témáról: Elisabeth C. Baker: *Artworks on the Land*. In: Alan Sonfist (szerk.): *Art in the Land – A Critical Anthology of Environmental Art*. New York 1983, 73–85. Baker Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria néhány művét elemzi és különböző interpretációs lehetőségeket emel ki. Kifejti véleményét a művek környezetükre és a közösségre gyakorolt hatásáról.

6 Tiberghien idézi De Mariát. In: *Land Art*, 115.

7 Tiberghien idézi Heizert. In: *Land Art*, 65.

8 John Beardsley: *Earthworks and Beyond – Contemporary Art in the Landscape*. New York–London–Paris 1984

9 Erről lásd még: Stefanie Ross: *Gardens, Earthworks and Environmental Art*. In: *Landscape, natural beauty and the arts*. Szerk. Salim Kemal és Ivan Gaskell. Cambridge 1993, 158–183. Esszéjében a szerző azt a feltevését igazolja, hogy a mai land art-művek ugyanazt a funkciót töltik be, mint a 18. századbeli kertek.

10 Lucy R. Lippard: *Overlay*. Contemporary Art and the Art of Prehistory. New York 1983

11 Lippard idézi Burnhamot. In: *Overlay*, 47.

12 Az angol tájművészetről lásd Beardsley: *Earthworks and Beyond*, 41–53.

13 Lippard idézi Longot. In: *Overlay*, 126.

14 Beardsley idézi Longot. In: *Earthworks and Beyond*, 42.

15 David Wheeler idézi Longot. In: *Art since Mid-Century, 1945 to Present*. New York 1991, 264.

16 Anne Hoormann: *Land Art: Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichen Raum*. Berlin 1996

17 Hoormann hivatkozik Bergerre. In: *Land Art*, 14.

18 Keserű Katalin: *Variációk a Pop Artra*. Fejezetek a Magyar Művészetből 1950–1990. Budapest 1991, 77.

19 Vittorio Fagone (szerk.): *Art in Nature*. Milano 1996

20 Természetesen. *Természet és Művészet Közép-Európában*. Ernst Múzeum, Budapest 1994 (A katalógust szerk. Bálványos Anna és Bárd Johanna.)

22 A projektről Dieter Ronte számol be: *Art and Culture of the Environment: A Concrete Working Perspective* című tanulmányában. In: *Art in Nature*, 11–21.

23 Ronte in: *Art in Nature*, 27.

24 Együttes munkát szerveztek a Harz-hegységben, Dél-Franciaországban, Közép-Olaszországban, Trentinóban. A négy európai központ, amely helyet és lehetőséget ad az ilyen jellegű munkáknak:

– Centre International d'Art et Sculpture, Crestet (Franciaország)

– Arte Sella, Valsugana (Olaszország)

– Tickon, Tranekaer Castle (Dániában)

– Europa-Biennale, Niederlausitz (Németország)

25 Észak-Európa természetművészetét Gertrud Kobke Sutton tekinti át: *Northern Europe*. In: *Art in Nature*, 93–109.

26 Dél-Európa természetművészetét Jacques Leenhardt tekinti át: *Southern Europe and France*. In: *Art in Nature*, 117–125.

27 Franciaországi központok:

- Crestet Centre d'Art, Provence
- Kerquéhennec, Bretagne
- Vassivière, Limousin
- 28 Olaszországi központ: Santomato di Pistoia i Villa Celle; szicíliai privát kezdeményezés: Fimmaro d'arte.
- 29 Ivo Janoušek: A táj tudata: a tudat tája. In: Természetesen, 52. Ezt a megállapítást az egész térségre vonatkozóan jellemzőnek vélem.
- 30 Zarkovot idézi Papp Mina: A természet a kortárs bolgár művészetben. In: Természetesen, 26.
- 31 Šejnt idézi Janoušek. In: Természetesen, 56.
- 32 Hanna Wróblewska: A művészet és a természet a kortárs lengyel művészetben. In: Természetesen, 102.
- 33 Marina Abramovićot idézi Szombathy Bálint: A művészet és a természet összejátszásának főbb tendenciái a délszláv kulturális térségben. In: Természetesen, 206
- 34 Ressource Kunst / Erőforrások – Újraértelmezett elemek a művészetben. Műcsarnok és Műjégpálya, Budapest 1990 (a katalógust szerk.: Georg Jappe)
- 35 Georg Jappe: Terv és megvalósulás. In: Ressource Kunst, 3. 36 Uo. 5.
- 37 Ulrich Bischoff: A nagy gesztustól a kis gesztusig. In: Ressource Kunst, 10.
- 38 Uo.
- 39 Michael Haerdter: Meditáció a fák alatt. In: Ressource Kunst, 18–19.

SZEMLE

BOHÓZAT VAGY BŰNCSELEKMÉNY?

POLEMIKUS MEGJEGYZÉSEK RADNÓTI SÁNDOR KÖNYVÉHEZ
(RADNÓTI SÁNDOR: HAMISÍTÁS. MAGVETŐ KÖNYVKIADÓ. BUDAPEST 1995)

Ha a könyvet végiglapozzuk, s elolvassuk a fejezetcímeket, alcímeket, nyilvánvalóvá válik, hogy a műtárgy-hamisítás kérdését itt nem a műkereskedelem vagy a muzeológia szempontjai szerint közelítette meg a szerző, nem a hamisított tárgy létrehozásának és leleplezésének bonyolult technikáiról, egyre fejlődő fegyvertáráról van szó, hanem elsődlegesen esztétikai, művészetelméleti kérdésekről.

A könyv szándékait természetesen már a bevezető is teljesen egyértelművé teszi, „művészetfilozófiai kérdés-feltevésről” van szó, amelynek „eszközeként” használja a szerző a hamisítás fogalmát. Ez a kiindulás olyan fogalomsorok vizsgálatát teszi lehetővé, mint az ismétlés, másolás, utánzás, variáció, idézet, plágium, illetve a hamis olyan ellentétes fogalmainak vizsgálatát, mint az eredeti, autonóm, hiteles, valódi, igaz stb. A nagyobb témakörök kifejtése során azután ezek a kérdések tovább differenciálódnak, konkretizálódnak, s olyan súlyos – és mindig aktuális – problémák is felvetődnek, mint művészet és valóság, művészet és nem művészet határa, autonómia és heteronómia viszonya, a képzőművészeti alkotások befogadásának specifikumai és történeti változásai, a képzőművészeti alkotás és szemlélet napjainkban kibontakozó válsága, paradigmaváltása.

Bár ezekben a nagy és alapvető elméleti kérdésekben egyetérttek a szerzővel, a hamisítás problémakör néhány, a szűkebb értelemben vett szakmai – művészettörténeti, muzeológiai – területet érintő részletkérdését azonban vitathatónak vélem. A továbbiakban lényegében ezekre kívánok reflektálni. Röviden: nem értek egyet a hamisítás problémakörnek a bohózat-pikareszk felől való megközelítésével, azaz a hamisításnak csínnyé való stilizálásával, a szakértelem neveltségessé válásának tényként való kezelésével, a hamisító morális felmentésével, sőt bizonyos fokú heroizálásával, valamint ezzel összefüggésben néhány példa – anekdota, regény és valós történet – értelmezésével, olvasatával.

Vitathatónak tartom már a Bevezető azon megállapítását is – a koncepciót megalapozó „kiinduló ötletet” –, mely szerint „A hamisítóknak sokat kell tudniuk arról, hogy mi a művészet, ...a hamisítót nem érdekelheti más, mint a művészet maga...”. A hamisító „a művészet alapvető kérdései körül forgolódik”. Lehet, hogy az alkotó művészek nagy többsége sem foglalkozik a művészet esztétikai, művészetbölcseleti kérdéseivel, nem érdekli őket a művészet maga – bár volt néhány ilyen is, pl. Leonardo –, de én úgy gondolom, hogy a hamisítókat sem ez foglalkoztatja. A hamisítók mindig specialisták, sohasem általában a művészettel foglalkoznak, hanem mindig csak egy – vagy legfeljebb néhány – művész stílusában, modorában, technikájában próbálnak elmélyedni, nem a művészet alapvető kérdései iránt érdeklődnek, hanem az utánzásra kiválasztott művésznek azo-

kat a látványos, jellegzetes külső vonásait keresik, amelyek révén el lehet érni a megtévesztő hasonlóságot.

Én sem gondolom természetesen azt – egyetértve a Bevezető zárósoraival –, hogy a hamisítás iránt való érdeklődés eleve morbid ízlésre vallana, azt azonban mégis meg kell említenem, hogy a hamisítással való foglalkozásban bizonyos veszélyek is rejlenek. Ha műtárgyhamisításról szóló könyveket olvasunk, könnyen az a benyomás keletkezik bennünk, hogy a múzeumok, képtárak tele vannak fel nem fedezett, le nem leplezett hamisítványokkal, a közönség, a műélvező lépten-nyomon ilyenekbe botlik, állandóan az a veszély fenyegeti, hogy becsapják, félrevezetik. (Ha például végigolvassuk Frank Arnau művészethamisításról szóló történeteit, anekdotáit, igen sok azzal végződik, hogy a hamisítót leleplezték ugyan, de ki tudja, hány műve van még ma is neves gyűjteményekben. Ken Follett regényében is elhangzik, hogy „manapság több a hamisítvány a művészeti életben, mint az eredeti mű”). A hamisításokkal való konfrontáció azonban valójában nem tartozik a nagyközönség mindennapos problémái közé. Az ismert, sokat idézett, gyakran reprodukált műalkotások, a képzőművészet történetének alapművei, a kézikönyvekben, monográfiákban, lexikonokban látható példák, a rangosabb múzeumok nevezetességei igen-igen nagy valószínűséggel eredetiek, hitelesek.

A hamisítványokkal „hivatalból” a muzeológus, a restaurátor, a műkereskedő és a szakértő (a becstűs) foglalkozik, ez igen nagy felkészültséget, szaktudást, gyakorlatot, speciális képességeket igényel, az esztéta, a művészetbölcselet számára viszont a hamisítás elsősorban gondolati kísérletek anyagaként fordul elő, a nagyközönség pedig legfeljebb olvas valamit egy-egy „szenzációs” esetről. A megközelítésnek ezt a három szintjét nem árt következetesen szétválasztani.

Szerencsés kiindulópontnak tekinthető a könyvben a két Michelangelo-anekdota kiválasztása, mert ezek valóban azt az alapszituációt vázolják fel, amelyben a modern hamisítás-problematika keletkezett. Ezeknek négyféle olvasatát ismerteti a szerző. Az első olvasattal egyet értek. Én is úgy gondolom, hogy ezek a történetek Vasari szándéka – és az életrajzban betöltött funkciójuk – szerint arról szólnak, hogy Michelangelo olyan tehetséges volt, s már igen fiatal korában akkora mesterségbeli tudással rendelkezett, hogy bárkivel felvehetette a versenyt, képes volt mind a régi nagyokkal, mind közvetlen elődeivel egyenrangút alkotni. (Ha ezt az értelmezést fogadom el, akkor viszont teljesen közömbös, hogy van-e tárgyi alapja az anekdotának, fellelhető-e a szobor, azonosítható-e, konkrét mű másolata vagy antik modorban készült eredeti.) Vitathatóbbnak érzem a második olvasatot. Természetes, hogy későbbi korok másként, akár Vasari-val teljesen ellentétesen értelmezik a történeteket, jogunk

van tehát Vasari „retorikája mögé tekintenünk”. Kérdés azonban, hogy Michelangelo történeteiből levonható-e az a következtetés, hogy „a tudatos hamisítás két legfontosabb motívuma ... a pénz és a vetélkedés”. Vagy úgy is feltehetem a kérdést, a Michelangelo anekdotából kell-e levonni azt a következtetést, hogy a hamisítás legfőbb – s szerintem szinte kizárólagos – motívuma a pénz, vagy tekinthetjük ezt akár magától értetődő, bizonyításra nem szoruló evidenciának is. (Kérdés persze az is, hogy tarthatjuk-e ezt az esetet egyértelműen „tudatos”, szándékos hamisításnak, még akkor is, ha tényként elfogadjuk, hogy Michelangelo készített ilyen szobrot, hiszen a történet szerint a „csalás”-nak sem az ötlete, sem kivitelezése – mármint az értékesítés – nem tőle származik. Pénzről egyébként is csak az első történetben van szó. Antik szobrok iránt valóban volt már igény, volt fizetőképes kereslet, a műhelyrajzoknak, vázlatoknak azonban még nem tulajdonítottak műkereskedelmi értéket, a rajzok másolásának tehát nem volt, nem lehetett anyagi motivációja. Ebben a történetben csupán a „hamisítás” lehetősége körvonalazódik.) A nagyobb probléma azonban az állítás második felével van. A reneszánsz művész vetélkedésében ugyanis az elődök elérése mellett azok túlszárnyalása, a még szebb, még kiválóbb, még tökéletesebb műalkotásra való törekvés dominál. A hamisító ambíciója viszont mindig csak addig terjed, hogy lehetőleg „pontosan olyat” alkosson, amit már valaki más megcsinált, s amire persze kereslet van. (Ne tévesszen meg bennünket az, hogy egyik-másik újabb kori hamisító lelepleződése után – mentségként, magyarázatként – a nagyokkal való vetélkedésre hivatkozott. Nem a saját magángyűteménye számára dolgozott egyik sem, és egyiket sem elégtette ki a pusztán erkölcsi elismerés.) Az a modern művész, akit ez a kihívás valóban foglalkoztat, megtalálja az etikus módját, hogy vetélkedjen akár a legnagyobbakkal is, például legális másolat, parafrázis vagy idézet (kép a képben) formájában.

Még problematikusabb a harmadik olvasat. Hebbel feldolgozása ugyanis egyáltalán nem Michelangelóról és az eredeti másolás-hamisítás-problematikáról szól, hanem saját lelki konfliktusairól. Az eredeti szituációra ugyanis nem jellemző sem az antikvitással szembeni gyűlölködő féltékenységi – Michelangelónak erre nem is volt oka, az ő tehetsége, teljesítménye másként aránylik az antik képzőművészet legnagyobbjaihoz, mint Hebbel Szophoklészhez –, sem az előre kitervelt, a művészi világ csúfos megszegésére irányuló fondorlatos cselvetés. Nem volna probléma, ha ez az olvasat kuriózumként, lábjegyzetben szerepelne; a legnagyobbak iránt érzett gyűlölet, a bosszúállás, a beugratás, az előre kitervelt cselvetés, a „csúfos megszegés” azonban a továbbiakban fontos elemévé válik a hamisítástörténetek értelmezésének, s így Hebbel jóvoltából visszavetül egészen a kezdetekig.

A negyedik olvasat – a szerző – alapozza meg azután azt a nagyívű hipotézist, amely szerint az egész műtárgyhamisítás-történet bohózatok sora, a hamisítók pedig pikareszk figurák. Ez az ötlet azonban prekoncepcióként viselkedik, hatására a szerző beleolvass a felhasználott történetbe egy olyan elemet, amelynek meglete nagyon is vitatható. Az érvelés pusztán annyi, hogy kijelenti: „A történet ugyanis igazi farce. Mindenki lelepleződik benne, és mindenkit átvernek. A bitoros, a tekintélyes műgyűjtő és ítéző nevetségessé válik, mert egy hamisítványt eredetiként sikerül vele elfogadtatni.” Nos a probléma ott van, hogy Vasarinál sem csúfos megsze-

gyenülésről, sem nevetségessé válásról nincs szó. Ez a vélt motívum viszont kulcsfontosságú szerepet kap, elégséges a szerzőnek arra, hogy a hamisítást morálisan átminősítse, és kiterjessze ítéletét több évszázad hamisítástörténeteire. „A csíny nagyobb súllyal esik latba, mint a bűncselekmény. S nemcsak az első művészethamisítástörténetben, a Michelangelóéban, hanem az utána következő számtalanban is ... a nevetés, a lépre csaltak és a lépre csalt lépre csalog kinevetése kioltja a moralizálást... A hamisítók ugyan nem talpig tisztességes úriemberek, de nem is bűnözők ... hanem – kópék, csirkefogók, impostorok.”

Egyetlen Vasari-anekdotából ilyen horderejű következtetést levonni – még ha mindaz lenne volna is, amit a szerző belelát – igazi „gyorsmetafizika”, hogy szeretett mesterünket, Popper Leót idézzem.

A következő fejezet elején a megállapítás kategorikus-sága ugyan kissé enyhül, a hamisításról és hamisítókról szóló történetek csupán „feltűnően gyakran pikareszk történetek, vagy legalábbis lehetővé tesznek egy pikareszk olvasatot”; ez azonban nem változtat azon, hogy a hamisítás-problematika egészét a pikareszk részének tekintse a szerző. Hogy az ötlet, az alap gondolat valójában nem az eredeti Michelangelo-anekdotából származik, hanem a hamisítás-szituáció modern értelmezéséből, az már itt nyilvánvalóvá válik. A további történeti példák elemzése előtt, mintegy megelőlegezve a végeredményt, megállapítja a szerző: „A népszerű hamisítótörténetek ... modern pikareszkek, s a feltárt hamisítástörténetek újságírodalma is szabályszerűen a csínyre, a szatírára, a szakértőkre, a sznobok nevetségessé válására összpontosít. Noha a hamisító a közönséget is becsapja, a közönség vele rokonszenvez a művészi világ ellenében.”

Nos, ez a jellemzés valóban igaz a hamisításokkal foglalkozó modern „újságírodalomra”, kérdés azonban, hogy ennek tanúságát kritika nélkül elfogadhatjuk-e, tekinthetjük-e minden kételkedés és fenntartás nélkül ezeket a szenzációs történeteket a valóságos helyzet ábrázolásai-ként, a hamisítás-problematika dokumentumaiként, jogos-e, ha ezeken keresztül nézzük, értelmezzük a korábbi hamisítási eseteket, vagy pedig az lenne a helyénvalóbb lépés, ha feltennénk a kérdést: vajon miért válik a modern tömegkultúrában ennyire népszerűvé a műtárgyhamisítás témája, miért lesz ez oly gyakran a bulvársajtó, a képes magazinok szenzációs riportjainak, leleplező tudósításainak a tárgya, miért hoz szinte garantált közönségsikert ez a témakör a lektűröknek – krimiknek, kalandregényeknek –, filmeknek, tévéjátékoknak; miért dolgoznak át, torzítanak el minden valós elemet a bohózat, a szatíra irányába, miért próbálnak nevetségessé tenni tudóst, műkereskedőt, szakértőt, műgyűjtőt, kritikust egyaránt, miért beszélnek minden szenzációs leleplezés után a műkereskedelmi piac összeroppanásáról, a szakértőkre vetett hit végleges megrendüléséről, a teljes bizonytalanság állapotáról, a tudomány tekintélyének elveszéséről, a tudomány „csalhatatlanságába” vetett – korábban állítólag töretlen – hit megingásáról, miért szelődül a bűntett csínnyé, miért lesz a csaló rokonszenves kópé. Az tény, hogy a modern tömegkultúra így kezeli, így látta a műtárgyhamisítás kérdését, de el kell-e, el lehet-e fogadnunk ezt a valóságos viszonyok hű képének? (Ez a vizsgálódás természetesen nem a hamis és eredeti viszonyának művésztölcseleti problémájára irányulna elsősorban, hanem a modern tömegkultúra kritikája lenne, de e kérdések megválaszolása nélkül az e körből vett példák bizonyító ereje, dokumentum-értéke nagyon is vitatható.)

Ennél a pontnál kell szóba hozni a műtárgyhamisítás-al való foglalkozás másik veszélyét. A modern hamisítás-történetekben ugyanis túl nagy hangsúlyt kap néhány érdekes, színes egyéniség, mondhatni sztár-hamisító, ezek ismertsége, kultusza sokszor a legjelentősebb művészekével vetekszik, könnyen az a látszat keletkezik, mintha egyenrangú művészi tehetségekről lenne szó. Egyrészt nem árt figyelmeztetni arra, hogy a név szerint ismert, nagy hamisítók művészi rangja is erősen vitatható. Kétségtelen, hogy a jól sikerült hamisításhoz is kell egyfajta tehetség, s elengedhetetlen a mesterségbeli tudásnak is valamilyen – meglehetősen magas – színvonal. Ez azonban sosem haladja meg az alkotóművészek második-harmadik vonalának szintjét. Ez elegendő a többé-kevésbé elfogadható utánzáshoz. Másrészt tudomásul kell venni azt, hogy a gyakorlati életben szerepet játszó – főleg a műkereskedelem alsóbb régióiban terjedő – hamisítványok igen-igen nagy többségét névtelen, ismeretlen mesteremberek készítették, kizárólag az anyagi haszonszerzés motivációja alapján. A tárgyakkal ezzel a hatalmas tömegével természetesen semmiféle érdekes, színes történet, bohózat vagy pikareszk elem nem hozható kapcsolatba. Azt feltételezni tehát, hogy a hamisításokat úgy általában nagy tehetségű, de félreismert, elnyomott, méltatlanul sikertelenségre kárhoztatott művészek csinálják, akik joggal állnak bosszút környezetükön – kritikusokon, szakértőken, gyűjtőkön –, teljesen alaptalan. Ez a motívum egyébként még a „legnagyobb” hamisítók esetében is bizonyíthatatlan.

A pikareszk kérdéseivel foglalkozó fejezetben azután néhány további történeti példa is olvasható, melyekkel a szerző a kópéság, a felsülés, a neveltségessé válás mozzanatait kívánja bizonyítani. Ezek többségének értelmezését is vitathatónak vélem. Szerintem a Cellini-történet is arról szól, amiről a Vasari-anekdota, hogy a mester olyan tehetséges, olyan nagy művész, olyan tökéletes műveket alkot, hogy azokat össze lehet tévesztetni az igazi antik műtárgyakkal. Felsülésnek, lelepleződésnek, neveltségessé válásnak nyoma sincs Cellini szövegében. Hogy egyébként Cellini életformája, morálja közel volt a kalandoréhoz, annak az ezüstvázák eredeti vagy utánzat voltához nincs köze. S ha nincs „neveltségessé válás”, „neveltségessé tétel”, akkor megalapozatlannak tűnik a „destrukció” és a „deheroizálás” feltételezése is. Celliniben semmiféle – Hebbelhez hasonló – antikvitas elleni indulat nem volt.

Én a Mignard–Le Brun-történetet is másként olvasom. Szerintem ez nem Le Brun „neveltségessé tételéről” szól, hanem megint csak arról, hogy Mignard olyan kiváló művész, olyan tökéletes Guido Reni-utánzatot képes csinálni, hogy azt még a legnagyobb tekintély, az első udvari festő, Le Brun sem tudja az igaztól, az eredetitől megkülönböztetni.

A Corot-történetben sincs semmi bohózat, semmi neveltség. Hogy alakja valamiért kópészerű lenne? Természetesen lehetnek a nagy művészek közt is pikareszk figurák, de itt a példának a hamisító kópéságát kellene bizonyítani, és a hamisítási folyamat bohózat jellegét. Az anekdota az én értelmezésemben valami más, de ugyancsak fontos problémáról szól. Arról, hogy az eredeti remekművet és az utánzatot-hamisítványt néha csak hajszálnyi különbség választja el, de ezt a különbséget, bármilyen csekélynek látszik is, csak az igazi művész tudja áthidalni. („...nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a »majdnem« és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások...” – írta Lukács György *Esztétikai kultúra* című tanulmányában.)

Alaposabb elemzést igényel az ún. Meegeren-ügy, hiszen ez a szerző szerint is „a hamisításról szóló filozófiai diskurzus – joggal – legtöbbet elemzett és hivatkozott paradigmatis esete.” Nos, itt – úgy gondolom – a történeten belül szigorúan szét kell válogatni a valós és fikatív elemeket. Az, hogy Meegeren festőnek indult, hogy szimbolista képeket festett s ezzel nem aratott sikert, az nyilván tény. Hogy mit gondolt közben, hogy mivel magyarázta sikertelenségét, hogy „mindezért a felelősséget teljes egészében az elősködő és álszent művészeti világ intézményeire – kritikusokra, műkereskedőkre, szakértőkre – hárítja” – azt legfeljebb a regényes életrajz írója feltételezheti, a tudományos elemzés nem tekintheti bizonyított ténynek, még akkor sem, ha a festő, sok-sok évtizeddel később, lebukása után valami hasonlóval próbálta mentetgetni magát. (Nem tudjuk, hogy miért vált hamisítóvá, mint ahogy nem tudjuk, miért válik valaki rablógyilkossá. A körülményekből ezeket nem lehet „levezetni”, a sikereikkel elégedetlen vagy anyagi gondokkal küzdő festők közül – szerencsére – mindig csak egy elenyésző töredék válik hamisítóvá, közel sem annyi, mint amennyit a körülmények „indokolnának”). Az is tény, hogy „gondos és sokéves előkészülettel” fogott hozzá egy „Vermeer”-kép megfestéséhez és értékesítéséhez, sokféle trükköt, „cselt” felhasznált, de a cél teljesen egyértelmű, a művet jó pénzért el akarta adni, s ez végül sikerült is neki, a csalást többször is megismételte, „nagy vagyonra tett szert”, jómódban élt egészen letartóztatásáig. Hogy eredeti szándéka szerint nem pénzért hamisított, hogy már első sikere után le akarta leplezni magát – szintén bizonyíthatatlan. Hogy kit akart megszégyeníteni, neveltségessé tenni, kin akart bosszút állni – az is csak feltételezés lehet. Tény, hogy Brediushoz fordult szakvéleményért, no de nem azért, hogy neveltségessé tegye, hogy leleplezze hozzá nem értését, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert az ő szakvéleményére volt szükség ahhoz, hogy a képet hitelesként el lehessen adni.

Itt tartom szükségesnek megjegyezni azt, hogy a szakmai közvélemény Bode, Hofstede de Groot és Bredius munkásságát – tévedéseik ellenére – változatlanul tiszteli, őket a tudomány szak legtekintélyesebb képviselői közt tartja számon. Sok évtizedes muzeológusi tevékenységük során sok száz műalkotás – rajz, metszet, festmény, szobor – meghatározását végezték el, attribúcióik egy része ma is érvényes, más részüket az újabb kutatások természetesen korrigálták, finomították vagy teljesen megváltoztatták, szakértelmüket, szakmai tisztességüket azonban soha nem vonták kétségbe. Néha tévedtek is. A képszakértői ítélet természetesen nem tévedhetetlen, problematikus műveknél a szakértők véleménye lehet homlokegyenest ellenkező is. S elvéve az is előfordult – talán éppen szenvedélyes érdeklődésükből, ügyszeretetükből fakadó elfogultságaik, várokozásaik miatt –, hogy egy-egy hamisítást is eredetinek vélték. Ettől azonban tevékenységük még nem válik „komédiává”, munkásságuk egésze nem lesz neveltség.

Nem tartom tehát a Meegeren-történetet sem bohózatnak, mint ahogy a festőt sem ártatlan kópénak, rokonszenves imposztornak.

Nem vitatom természetesen, hogy a művészet és műkereskedelem világában is voltak verbéli pikareszk figurák, klasszikus értelemben vett kalandorok, szélhámosok – mint a könyvben említett Greta (bár ő csak szakértőként tevékenykedett, tárgyakat nem alkotott) vagy Louis Marcy, aki mellesleg anarchista is volt, s ezért bukott le (bár nála vannak parafrázisként értelmezhető szándékos

hamisítások, de nincs felsülés, nevetségessé válás, nincs semmi bohózat). S természetesen az is teljesen helytálló, ha azt mondjuk, a pikareszk történetek egyik alfajában lehet a művész vagy a hamisító a főhős, hogy a hamisítás és a körülötte keletkező bonyodalmak bemutatása lehet bohózat témája, (lehet persze krimi, horror vagy akár sci-fi műfajú alkotás témája is), az állítás fordítottja azonban, hogy szinte minden hamisítástörténet pikareszk – legalábbis a felhozott példák szerintem helyesnek vélt olvasatát elfogadva – megalapozatlan.

Különleges figyelmet érdemel Ken Follett regényének példaként való felhasználása. Tekintve, hogy e művel a szerző már jóval korábban is részletesen foglalkozott (*Egy hiteles krimi*. Holmi 1989, 1. sz.), valószínűleg szerepe volt abban, hogy érdeklődése a hamisítás problémaköre felé fordult, sőt feltehető, hogy koncepciójának kialakulását is erőteljesen befolyásolta. Hogy a mű kalandregénynek „remek”-e, nem kívánom vitatni, ez végső soron mellékes, szakmai részei viszont felettebb problematikusak, sőt helyenként kifejezetten félrevezetők. A regényben természetesen sok élethű, reális, találó részlet is van – többnyire persze közhelyszerű elemek – a művészet világáról, művészek, gyűjtők, kritikusok viselkedéséről, gondolkodásmódjáról, a műkereskedelem mindennapos praktikáiról. De vannak benne naiv csacskaágok is: egy vagyont érő műtárgy hitelessége nyilván nem a céges papíron és a gumibélyegzőn múlik, amit egyébként sokkal könnyebb hamisítani, mint az igazolásra szoruló műtárgyat, felesleges tehát annyit fáradozni megszerzésükért; az sem valószínű, hogy lenne olyan műkereskedő a világon, „akinek gőze nincs, mennyit ér egy Van Gogh”; az is költői túlzás, hogy néhány nap alatt tíz különböző művész stílusába, formavilágába egyforma intenzitással, egyforma eredményességgel bele tudja magát élni egy hamisító; gyermeketlen naiv, ahogy a regény a képszakértő munkáját, körülményeit, technikai felszereltségét ábrázolja stb. Ezek persze csak részletkérdések, bár ezekből az elemekből építi fel azután a regény azt a szituációt, amelyben a műkereskedelem színpadán a modern klasszikusok – Cézanne, Renoir, Pissarro, Van Gogh, Modigliani – és az élő művészet egzisztenciális gondokkal küszködő, érvényesülésükért harcoló képviselői ütköznek, s ezzel a konfliktussal próbálja indokolni, elfogadhatóvá tenni azt a nagyméretű hamisítássorozatot, amely a cselekmény egyik középpontjává válik. Ezt a konfliktust a regény festő főhőse első kudarca alkalmából – kiállításának elhalasztásakor – így fogalmazza meg: „Modigliani kibírja kiállítás nélkül is, de nekem meg kell élnem valamiből! A családomnak ennie kell!” Fikcióról lévén szó, természetesen nem tudjuk ellenőrizni, hogy valójában milyen művész volt a regény főhőse, mit festett, milyen irányzathoz tartozott, s azon belül milyen minőséget képviselt, mennyire volt tehetséges, mennyire volt eredeti (a mű közvetlen szemléletét a legalaposabb, legrészletesebb, legművészebb leírás sem pótolhatja), nem tudjuk tehát eldönteni azt sem, hogy jogos volt-e korábbi, átmeneti sikere, s azt sem, hogy valóban indokolatlan-e félreállítás, mellőzése. De ha feltételezzük is, hogy jó művész volt, hogy vitathatatlanul méltánytalanság érte, hogy joggal háborodott fel, akkor is vitatható a reakciója, az elégtételül választott módszer. Ebben a helyzetben támadt ugyanis – szinte véletlenszerűen – a művészen az az ötlete, hogy „festenek néhány hamisítványt, csillagászati áron eladják, aztán világgá kürtölik, mit követtek el. Hatalmas számfűlet

mutatnak a művészvilágnak és beképzelt majmainak; holtbiztos szenzáció lesz; történelmi jelentőségű, radikális merénylet”.

A hamisítást tehát tiltakozásnak, figyelemfelkeltésnek, demonstrációnak szánták. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez a szituáció nem a műtárgyhamisítások valóságos (sem átlagos, sem tipikus, de még csak egyedinek sem tekinthető) esete, még akkor sem, ha a valóságos hamisítási esetek regényes feldolgozásai hasonló motívumok mentén építik fel történeteiket. Ez Ken Follett írói ötlete, leleménye, aminek persze lehetett korábbi, a valóságban megtörtént hamisítás (pl. a Meegeren-ügy) az inspirálója. (Gondolati kísérletként teljesen logikus: ha meg lehet tévesztetni a szakértőket, ha lehet sikeresen hamisítani, akkor lehetne egyszer viccből, beugratásként, a leleplezés szándékával stb. egy nagy „balhét” rendezni. Hogy ilyen a valóságban nem volt még, azt egyébként az író büszkén hangsúlyozza is.) A probléma az, hogy Radnóti Sándor ebből a történetből vonja le azt a következtetést, hogy a hamisítás lényege – úgy általában – nem a haszonszerzés, „tétje nem is első sorban a pénz, hanem a leckéztetés, és magának a csínynek az öröme”. Én itt – ebben a fikcióban – vélem megtalálni ennek a prekoncepcióként funkcionáló nézetnek, a hamisítással szembeni megértő, felmentő álláspontnak az eredetét, amely azután visszavetül a korábbi, valóságban is megtörtént esetekre.

A hamisítás jogosságát a regény persze még további érvekkel is motiválja. Ezek érvényessége, ill. valóságtartalma azonban szintén vitatható. A főhős a hamisítás sikere után így indokolja a tettet: „Be akartam bizonyítani, hogy a remekművekre és a halott festőkre figyelő londoni művészvilág úgy, ahogy van, hazug. A tíz legkiválóbb londoni műkereskedő nem ismeri fel az orra elé rakott hamisítványt. Kapzsiság és sznobság ösztökéli őket, nem a művészet szeretete. A művészetre áldozott pénz miattuk nem jut el a művészekhez, akiknek igazán szükségük lenne rá.” A regény beállítása szerint tehát a klasszikusok kultusza, sznob bálványozása, indokolatlan felértékelése fosztja meg az élő művészetet a megélhetés, a kibontakozás lehetőségeitől. Ezt lehet jó szándékú naivságnak, lehet olcsó demagógiának tekinteni, a valóságos összefüggések tükrének azonban nem. A műkereskedelemnek igen sok szintje és funkciója van, azok a galériák, amelyek Cézanne-t és Van Goghot kínálnak, azok nem foglalkoznak, nem foglalkozhatnak kezdő művészek pártfogolásával, mint ahogy azok a vevők (gyűjtők, alapítványok, múzeumok) sem hajlandók pénzüket kezdők próbálkozásaira költeni, akik azt egy modern klasszikus megszerzésére szánták – akár a művészet szeretete, akár sznobizmus, akár üzleti spekuláció motiválta is őket.

A csíny jogosságát azzal is alá kívánja támasztani a regény, hogy a hamisítás önzetlenül, anyagi érdektől mentesen történik, sőt célja kifejezetten nemes, jótékony. A hamisítók ugyanis önleleplezésükkel arra kényszerítik a műkereskedőket, hogy a pénz egy részét fiatal művészek megsegítésére fordítsák: „felajánlom a kereskedőknek, hogy visszaadom a pénzüket...” – nyilatkozza a sajtnak a festő – „feltételem az, hogy ... London központjában gondoskodnak egy olyan épületről, amelyben fiatal, ismeretlen művészek olcsó műtermeket bérelhetnek. A kereskedők fogjanak össze, létesítsenek alapítványt...”. A hamisítók tehát az igazságtétel végrehajtóiként lépnek föl, elveszik a pénzt a gazdagoktól és odaadják a szegényeknek. Ám ez a betyárromantika körébe

tartozó gesztus is több naivan jóhiszemű, de irreális elemet tartalmaz.

Ha teljes mértékben elismerjük is a modern társadalmi viszonyok, a piaci körülmények kedvezőtlen, különösen a képzőművészetre nézve kedvezőtlen, „művészetellenes” voltát, akkor is azt kell mondanunk, hogy nem tudjuk, mi lenne az ideális megoldás, milyenek lennének azok az optimális körülmények, amelyek közepette a képzőművészet virágzásának nem lenne semmi akadály. Néhány olcsó műterem bizonyosan nem elég a problémák megoldásához. (Ha tíz műteremre százan jelentkeznének, hogyan osztanák szét igazságosan?) Úgy tűnik, a kiállítások, galériák, a műkereskedelmi hálózat intézményrendszerénél jobbat eddig még nem sikerült kitalálni. (A központosított irányítás, az állami gondoskodás – mint megtapasztaltuk – szintén nem a legjobb megoldás, Kubában még azt is kipróbálták, hogy rendszeres havi fix fizetést adtak a festőknek, megszabva természetesen a normákat, az elvárható teljesítményt is, de ez sem vált be.) Az viszont nyilvánvaló, hogy sem a műkereskedők összességét, sem a társadalom egészét nem lehet semmiféle leplezéssel, nevétségessé tétellel arra kényszeríteni, hogy minden magát művésznek valló állampolgárnak biztosítsa a művészlét feltételeit, a műtermet, a kiállítási lehetőséget, műveik rendszeres megvásárlását, azaz a biztos megélhetést, a tökéletes esélyegyenlőséget. Nem oldható meg a tehetségek és teljesítmények szelektálódása, az értékek kiválasztódása sem más módon, még ha a jelenleg működő rendszer nem is igazán jó. A meglévő intézményrendszerben, a tájékoztatási eszközökben, a gyűjtők, szakértők, kritikusok és a közönség közegében létrejövő nyilvánosság az egyetlen lehetőség, még akkor is, ha tudjuk, hogy a közvéleményt is lehet manipulálni, lehet reklámmal, sajtókampánnyal befolyásolni, s hogy létezik korrupció is, meg lehet vásárolni kritikust, szakértőt, galériást is. A reális értékrend azonban előbb-utóbb mégis létrejön, hosszabb távon nem lehet eltorzítani, nem lehet tartósan meghamisítani.

Kétségtelen, hogy a regényben vannak bohózatok elemek is, a műkereskedőket valóban sikeresen becsapják, átverik, lépre csalják (az igazi szakértőket egyébként ez a regény megkíméli, ők nem válnak nevetségessé, mind a Van Gogh-, mind a Modigliani-hamisítást pillanatok alatt felismerik), van előre kitervelt csapda, félrevezetés, félreértés stb., kétszer-háromszor elhangzik az is, hogy valaki „megszakad a röhögéstől” – az olvasó számára persze közel sem ennyire mulatságosak a helyzetek –, a felhőtlen vidámságot azonban helyenként beárnyékolja, hogy a szereplők maguk is tudatában vannak annak: súlyos bűncselekményt követnek el. „Amellett be is volt gyulladva...” – olvashatjuk egy helyütt a főhősről – „most, mikor éppen arra készült, hogy megtegye az első becsutott lépést az évszázad művészeti szemfényvesztése felé; amikor éppen elkötelezte magát egy olyan út-irány mellett, amelyen messze túllép a tiltakozás és a bűncselekmény között húzódó határon...” Felesége, aki szintén részese a csínynek, így fogalmazza meg – némi túlzással – a kockázatot: „Ha életfogytiglanra ítélnék, akkor is megérte.”

Úgy gondolom tehát, hogy még ez a regény sem egyértelmű bizonyíték arra, hogy a hamisítástörténet szűkségképp pikareszk műfajú (leginkább még a moralizáló krimi megjelölés illik rá). Kérdésesnek tartom a tett csíny voltát, a bosszú morális igazolhatóságát, a történet egészének bohózat jellegét, mint ahogy vitathatónak vélem

Radnóti Sándornak azt a következtetését is, hogy a hamisító, a „történet főhőse rokonszenves imposztor”. A festő alakja szerintem ugyanis egyáltalán nem rokonszenves. Nem azért persze, mert „teljes megvetést” érzett „a művészvilággal és annak képmutatásával szemben”, ez lehetne teljesen jogos, teljesen indokolt. Nem is csak azért, mert csíny és a bűn végül is nem válik szét megnyugtató módon, hiszen a „nagy csíny”, a tíz műkereskedő átverésének ügye elrendeződik valahogy a regényben, a Modigliani-hamisítás számai azonban elvarratlanok maradnak. (Lehet, hogy a nyereség nem a festőé, hanem a megbízóé, de ez a hamisítás tényén nem változtat.) De még ebben is lehet a művészt „ártatlannak”, naivnak, becsapottnak, rászédettnek, végső soron áldozatnak tekinteni. Amit semmivel sem lehet menteni, az a festő ifjúkori árulása, megalkuvása. Válsága mélypontján, életútjára visszatekintve még ő is világosan látja ezt a tragikus vétséget: „hiba volt belebonyolódni a művészet intézményrendszerébe... csábított a lehetőség, hogy az egyik régivágású, különösen tekintélyes galériával kötött szerződés tartós biztonságot jelent... Ki kellett volna tartania a külvárosi galériák és az ifjú lázadók mellett; ragaszkodnia kellett volna az olyan helyekhez, mint a Hatvankilences, amely iszonyú forradalmi erőt képviselt, mielőtt tönkrement.” A festő tehát feladta ifjúkori ideáljait, otthagyta az őszinte művészet világát, rövid időre felkapta a divat, majd váratlanul elejtette. Ezt hatalmas csalódásként, méltánytalanságként élte meg. Minden eszközzel megpróbált megkapaszkodni, felszínen maradni. Nem művészi elveihez, céljaihoz ragaszkodott azonban, hanem az elért egzisztenciális szinthez, s ennek fenyegetettsége készítette a bosszúra, a hamisításra. Ha valóban a radikális társadalomkritika álláspontjára helyezkedünk – melyet látszólag a hamisító is képvisel –, akkor azt kell mondanunk, hogy annak a művésznek, aki egyszer eladta magát a műkereskedelemnek a siker, az anyagi haszon reményében, annak nincs erkölcsi alapja, hogy utóbb, kegyvesztettsége miatt ezt a rendszert bírálja. Sorsát lehet szomorúnak, esetleg tragikusnak tartani, de alakját vagy tetteit rokonszenvesnek semmiképpen sem.

A hamisítástörténet alátámasztásaként, körítéseként egyébként figyelemre méltó „elméleti” megállapítások is elhangzanak Ken Follett regényében, mégpedig a műalkotások eredetiségének témakörében. Az eredetiség értéket voltának kétségbe vonása, az eredetiség kultuszának elutasítása ugyanis feltétele annak, hogy a hamisítást kellőképp jogosnak, indokoltnak, megérthetőnek ábrázolhassa az író. „Az egész istenverte hőbelevanc lényege a műalkotás páratlan volta. Nagyon kevés festményről mondhatjuk el, hogy bármilyen jelentős szempontból nézve egyedülálló. Minden kép megismételhető, hacsak nincs rajta valami fortélyos trükk...” – véli az egyik hamisító, megalapozva ezzel későbbi tettüket. Majd Leonardo Sziklás *Madonnájának* két változatáról jelenti ki kételkedést, ellentmondást félresöpörő biztonsággal, hogy „Mindenki tudja, hogy az egyik hamisítvány, de melyik? ... Soha nem fogjuk megtudni az igazat... Csak rájuk kell nézni, és látja az ember, hogy remekművek. Mégis, ha valaki holtbiztosan megállapítaná, hogy az egyik hamisítvány, azt a kutya se nézné meg többet. Micsoda marhaság!” (Kérdés persze, hogy honnan tudja „mindenki”, ha még sohasem bizonyították be „holtbiztosan”) a hamisítás tényét. Tarthatjuk mindkettőt „eredetinek”, ez önmagában véve még nem logikai ellentmondás. Ismerünk a művészet történetéből több esetet, amikor a mű-

vész maga készítette el – ilyen vagy olyan okból – saját művének másolatát vagy változatát.) A két mű létrejöttének, egymáshoz való viszonyának könyvtári irodalma van, s az ügynek nyilván nem az a legfőbb tanulsága, hogy eredeti és másolat (vagy hamisítvány) nem különböztethető meg, s ezért az eredeti sem értékeesebb, nem kell jobban tisztelnünk, becsülnünk, mint jól sikerült másolatát. Eredeti és másolat egyenértékűségének gondolatát ismétli meg a regény végén, a csíny sikere után az egyik galériás: „Bebizonyították, hogy a remekművéért kifizetett hatalmas összegek inkább a sznobizmust tükrözik, mint a művészi ízlést. ... Bebizonyították, hogy egy valódi Pissarro nem ér többet egy kitűnő másolatnál.”

Az eredeti és hamis viszonyának ezt a megközelítését elfogadva juthatott Radnóti már a *Holmiban* megjelent eszmétetésben is arra a következtetésre, hogy „A jelentős műalkotás megismételhetetlen egyediségének túlfeszített, szinte vallásos hitéből következik szentségtörő paródiájának, a *hamisításnak* lehetősége, mely hatalmas, virágzó iparaggá is vált”. Ez a viszony, ez a sorrendiség – a provokáció és az indokolt, jogos reakció gondolata – a *Hamisítás*-könyvben is többször megismétlődik: „a hamisítás feltétele az eredetiség valamilyen eleven – a történetileg hitelest és/vagy az individuálisan originálist jelentő – fogalma”... „a hamisítás az eredetiség önértékké válását föltételezi”... „a művészethamisítás ... minden egyes epizódjával ostromozza, destruálja, deheroizálja, nevesítségessé teszi azt, aminek szolgálatába szegődött: a megismételhetetlenség, az egyszerűség, az eredetiség heroizmusát igénylő autonóm műalkotást”.

Ha nagyon sarkítottan akarnám megfogalmazni ellenvéleményemet, akkor azt mondanám, hogy a viszony éppen fordított: nem az „eredetiség kultusza” provokálja ki a hamisítást, mintegy felbosszantva a sértett művészeket, hanem fordítva, a hamisítás lehetősége, veszélye – az utánzás, a másolás viszonylag könnyű kivitelezhetősége – kényszeríti ki a szükséges óvintézkedéseket, az eredetinek, az egyszeri-egyedinek a védelmét, a hitelességnek a garantálását. Ez a megfogalmazás is sántít persze, hiszen eredeti és hamis mind gondolatilag, mind történetileg összetartozó, egymástól elválaszthatatlan, egymást kölcsönösen feltételező fogalmak. Egyszerre jön létre, együtt fejlődik, teljeseedik ki a tartalmuk. Az eredetiség tartalmához tartozik a képzőművészeti tárgy speciális jellegének – anyagához kötött egyedi, egyszerű voltának – felismerése, a hamisításhoz az egyszerű megtalált megoldás viszonylag könnyű megismétlésének – másolásának, utánzásának – lehetősége. Az eredeti, az egyszeri mögött individuális teljesítmény rejlik: minden vívmány, minden eredmény, minden újítás-újdonosság, minden „túlszárnyalás” személyhez, egyéni képességekhez kötött, minden művészi érték egyben személyes érdem, erény, virtus. Ezek a minőségek, tulajdonságok, értékek messzemenően összefüggenek a kivitelezés, a megcsináltság kézműves technikájával, ill. e technikából fakadó egyediséggel, egyszerűséggel. Ugyanakkor a hamisítás lehetőségének is az a feltétele, hogy a művészi készségek fejlettsége, a mesterségbeli tudás eljutott arra a szintre, hogy bármi meglévő viszonylag könnyen utánozni, másolni képes. Az egyszeri, az eredeti magában foglalja a ritkaság mozzanatát is. A ritkaság – mint értékképző – fontos összetevője a művészi értéknek; a művészet világában is érvényes, mint ahogy minden más területen is működik – a sporttól a populáris műfajokon át a legkülönbözőbb hobbi jellegű gyűjtőszenvédelekig –, mindenütt, ahol az értékelésnek, rangsorolásnak bármilyen

szerepe van. A ritkaság megőrzése is része az eredetiség védelmének. Lehet, hogy a jól sikerült másolatot nem lehet a nem szakember műélvező tapasztalatai alapján felismerni, megkülönböztetni az eredetitől, de akkor is tudjuk, hogy nincs, nem lehet tökéletes másolat. Minden eszközzel védeni, őrizni kell az eredetit, mert a másolat másolata már bizonyosan sokkal több ponton fog eltérni az eredetitől, mint az első kópia. És bizonyosak akarunk lenni abban, hogy valóban az eredetit szemléljük, ezért van szükség tudományosan megalapozott garanciákra, ezért jött létre a művészettörténet, a muzeológia, a restaurálás tudománya. Azért van a múzeum (amellett, hogy az egy példányban lévő művet mindenki számára elérhetővé teszi, közszemlére bocsátja), hogy védje, megőrizze, konzerválja a mű anyaghoz kötött egyediségét, egyszerűségét, hogy minden lehetséges eszközzel bizonyítsa a mű hitelességét, garantálja eredetiségét. Radnóti rosszállóan említi, hogy „A *hitelesség* garanciája ugyanis fontosabb lett az esztétikai élvezetnél, sőt az előbbi az utóbbi feltételévé vált...”. Én azonban e megállapítás tartalmával lényegében egyetértek, s ha nem gondolom is, hogy a hitelesség garanciája fontosabb az esztétikai élvezetnél, de hogy annak elengedhetetlen feltétele, abban biztos vagyok. Ha ugyanis Ken Follett regényének azt az állítását, hogy „egy valódi Pissarro nem ér többet egy kitűnő másolatnál” általános érvényű igazságnak tekintjük, akkor teljesen értelmetlenek, teljesen feleslegesek voltak az utóbbi évszázadok muzeológiájának és művészettörténetének erőfeszítései, s akkor esztétikáról, művészetből-cseletről sem érdemes elmélkedni.

Célszerű lenne tehát tisztázni, hogy a példaként, az elemzések kiindulópontjaként felhasznált történetek több típusba tartoznak, valóságstartalmuk különböző. A régebbi századokból származó „művészanekdóták” már-már folklorisztikus jellegű toposzok, vándormotívumok, vitathatatlan tényként, bizonyíthatóan megtörtént eseként kezelni őket igencsak problematikus. (Tehát például arra felhasználni, hogy azt bizonyítsuk, a legnagyobb művészek is hamisítottak, teljesen megengedhetetlen. Arnau például megtörtént eseként s egyértelműen hamisításként kezeli a Michelangelo-történetet: „A piac feltöltéséről a hamisítók gondoskodtak. Maga Michelangelo egy Cupidóját ilyen célzattal alakította antikká... A műtárgyakkal űzött szélhámoskodás légkörében nőtt fel Michelangelo is ... nyilvánvaló hamisítványt készíteni nem volt becsületbe vágó vagy éppenséggel büntetendő cselekedet. E tekintetben még Michelangelo is korának méltó fia volt.”)

Szigorúan kétfelé kellene választani továbbá a modern hamisítás-történeteket is: megtörtént esetekre és fikciókra. A megtörtént eseteknél is figyelembe kell venni azt, hogy az utóbbi száz-százötven évben a saját szinte szabályos időközönként „felfuttat” egy-egy hamisítót, sztárt csinál belőle, érdekes, fordulatos történetet kreál köréje, feldúsítva azt a művészkariertörténetek toposzaival. Ennek ellenére ezek a történetek végül is lehetnek a hamisításról való művészetbölcseleti elmélkedés tárgyai, a fikciók azonban kritikai mérlegelés nélkül nem.

Ken Follett lektűrjét lehet tehát a modern tömegkultúra sajátosságainak példatáraként vizsgálni, lehet a divatos tudomány és szakértelem-ellenes közhangulat, a zseniális bűnözőkkel, kasszaőrökkel, vonatrablókkal, ötletdús szélhámosokkal, pénz- és képhamisítókkal szemben érzett szimpátia megnyilvánulásának tartani, de nem lehet a regényben elhangzó csacsкасágokat a művé-

szeti élet, a műkereskedelmi viszonyok, az esztétikai vagy szakmai értékrend reális tükröződésének tekinteni, az ott elhangzott érveket a hamisítás-problematika perdöntő bizonyítékaiként idézni. (Nem tudom egyébként, vannak-e olyan egzakt felmérések, melyek alapján nyugodt lélekkel kijelenthető, hogy a közönség a csalóval rokonszenvezik, de ha van is ilyen, s ha valóban igaz, hogy az elsőprő többségnek ez a véleménye, ez akkor is csak szociológiai tény, a művészbölcséletet ez nem kötelezi semmire.)

Mindezek az ellenvetések azonban csak a könyv első fejezeteire vonatkoznak, a további elméleti részeket érdeemben nem érintik. Bár önmagában már az is érdem,

hogy ezek a fejezetek vitára, elmélkedésre, újragondolásra, alaptörténetek, paradigmatiszituációk egész sorának újraértelmezésére serkentenek, de azért az mindenképpen félrevezető lenne, ha ennek alapján ítélnék meg a könyv egészét. A további, elméleti fejezetek ugyanis a korszerű szakirodalomnak olyan imponálóan hatalmas mennyiségét dolgozzák fel, az eleven problémáknak olyan tömegét vetik fel, hogy ezáltal a könyv mind a szakmai gondolkodás, mind az oktatás számára megkerülhetetlenné válik. Ezt egyébként már eddigi sikere, hatalmas sajtóvisszhangja is egyértelműen bebizonyította.

Tímár Árpád

HORVÁT-MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KONFERENCIA ZÁGRÁBBAN (1997. MÁJUS 31–JÚNIUS 1.)

Az 1996-ban alakult Horvátországi Magyar Tudományos és Művészeti Társaság 1997. május 31-én és június 1-jén „Magyarország és Horvátország évszázados kapcsolatai, valamint az európai kultúrkörhöz való kötődésük” címmel magyar–horvát művészettörténeti szimpóziumot rendezett Zágrábban. A tudományos programot Jadranka Damjanov egyetemi tanár állította össze, a szervezőmunka, a pénzügyi támogatás összegyűjtése dr. Horváth Lászlóra, a Társaság alelnökére hárult. Az eseményt támogatta többek között a horvát kormány Kisebbségügyi Irodája, Horvátország Tudományos és Technológiai Minisztériuma. A fogadtatás igen szívélyes és vendégszerető volt.

A konferenciára hét magyar vendéget – egy régészt és hat művészettörténest – hívtak meg. Annak ellenére, hogy május 30. állami ünnep volta miatt háromnapos, hosszú hétvége volt Horvátországban, az érdeklődés nagy volt. A helyszín, a Horvát Művészettörténeti Társulat klubjának előadóterme zsúfolásig megtelt. Sok egyetemi hallgató jött el, akik részben a lebonyolításban is segítettek, többen jegyzeteltek közülük, és a horvát kollégák elmondása szerint igen élvezték az eseményt.

A rendezők arra törekedtek, hogy megragadják a horvát- és a magyarországi művészet kapcsolódási pontjait. Az előadókat párokba szervezték, hogy a vélemények hasonló vagy eltérő voltára fény derüljön, és a mindkét fél számára érdekes problémákat az előadásokat követően meg is lehessen vitatni. Az első napon, a középkori témáknál lehetőség volt a vitára, amelynek során egyes adatok, vélemények pontosítására is sor került. A vita hangneme egy-két eset kivételével nem volt velünk szemben támadó.

A tervek szerint a szervezők kötetbe gyűjtve kívánják közreadni a konferencia anyagát, minden előadás és a vita is horvátul és magyarul egyaránt szerepelne. A különböző forrásokból még megszerzendő költségekhez a konferencia elején jelen lévő magyar követ magyarországi anyagi segítségére is ígéretet tett.

A konferencia kezdetén Horváth László üdvözölte a jelenlévőket, majd Szalai Zsolt, a Magyar Köztársaság horvátországi nagykövete, Reberski asszony, a Zágrábi Művészettörténeti Intézet igazgatója, valamint Radovan Ivančević professzor, a Horvát Művészettörténeti Társulat elnöke köszöntötte a szimpózium résztvevőit. Jad-

ranka Damjanov szakmai bevezetőjét követően az alábbi előadások és korreferátumok hangzottak el:

Május 31-én:

Magyar Kálmán (Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum): Somogyvár és Saint-Gilles

Miljenko Jurković (Zágráb, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Tanszék): A Magyar Királyság és Horvátország 11. és 12. századi kapcsolatai (Könyves Kálmán rendelete a zadari Szűz Mária bencés rendi kolostor harangtornya és püspöki terme ügyében)

Takács Imre (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria): Villard de Honnecourt szerepe a magyar művészet-történetben

Vitapartner: Danko Zelić (Zágráb, Művészettörténeti Intézet)

Diana Vukičević-Samaržija (Zágráb, Művészettörténeti Intézet): A késő középkor építészeti és szobrászati emlékei a zágrábi és a pécsi püspökség területén

Lóvei Pál (Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal): A zágrábi székesegyház építéstörténetének néhány problémája

Vitapartner: Josip Stosić (Zágráb, Művészettörténeti Intézet)

Igor Fisković (Zágráb, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Tanszék): A tengermelléki Horvátország – Mátyás király Magyarországa

Mikó Árpád (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria): Mátyás király műpártolása. *All'antica* művészet a hatalom szolgálatában

Vitapartner: Radovan Ivančević (Zágráb, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Tanszék)

Június 1-jén:

Galavics Géza (Budapest, Művészettörténeti Kutatóintézet): Zrínyi-kultusz és képzőművészeti reprezentáció. A családi mecénaturától az új típusú nyilvánosságig

Margareta Sveštarov-Šimat (Zágráb, Horvát Tudományos és Művészeti Akadémia, Grafikai Kabinet): Zrínyi-portrék 17. századi grafikákon

Mladen Obad Šćitaroci (Zágráb, Építészmérnöki Kar) és Bojana Bojanić-Obad Šćitaroci: 18. és 19. századi szlávon kastélyok

Kelényi György (Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Tanszék): A barokk és koraklasszicista világi építészet Magyarországon

Krunoslav Kamenov (Zágráb, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Tanszék): A 19. század második felének horvát festői és München

Sinkó Katalin (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria): München és a magyar festészet a 19. század második felében

E sikeres konferenciának komoly előzménye is volt. 1995-ben jelent meg ugyanis egy kétnyelvű tanulmánykötet Zágrábban, amelynek írásai a horvát-magyar irodalmi és művészeti kapcsolatokat tekintették át. A cikkeket tizenkét horvát és hat magyar szerző írta, magát a kötetet pedig ugyanaz a Jadranka Damjanov szerkesztette, aki – a könyv sikerén fellelkesedve – a művészettörténeti konferencia szakmai részét megszervezte 1997 nyarára. Meg kell mondanunk itt is, hogy megnyerő, kedves egyénisége – és persze kitartó szívóssága – nélkül egyik vállalkozás sem jött volna létre.

A *Hrvatska / Madarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze – Horvátország / Magyarország. Évszázados irodalmi és képzőművészeti kapcsolatok* című kötetet a Horvát Írószövetség jelentette meg. Szerkezete igen világos: ugyanazok a tanulmányok az első részben horvátul, a másodikban pedig magyarul olvashatók; a két részt a képek választják el egymástól. Ez a közel 100 képes és szöveges (kétnyelvű) illusztrációt – a cikkekhez tartozó képeket, valamint Janus Pannonius, Zrínyi Miklós és Péter, Ady Endre és Miroslav Krleža műveit – tartalmazó szakasz önmagában is megálló egység, amelynek saját mondanivalója van: világosan, elfogultság nélkül szól a kötet céljáról: ezeket az alkotókat, ezeket a műveket nem szemlélhetjük – horvátok és magyarok – egymástól függetlenül.

Az alábbiakban igen röviden ismertetem a könyv tanulmányait; e műből valószínűleg csak kevés példány jutott el Magyarországra. Ismertetésem nem recenzió, nem tartalmaz vitatkozót vagy kritikai megjegyzéseket; azt azonban nem hallgathatom el, hogy a kötet magyarra fordított cikkeire ráfért volna némi szakmai nyelvi lektorálás, és a képek között is akadnak fiaskók (Janus Pannonius „portréi”). Sajnos arra sem volt lehetőség, hogy lábjegyzeteket vagy bibliográfiát közöljenek cikkeikhez a szerzők. Mindezek azonban elhanyagolható kifogások ahhoz a hallatlanul fontos tényhez képest, hogy ez a kötet egyáltalán létrejött. Hogy mennyire fontos volt, arról épp az 1997-ben megrendezett konferencia tett tanúbizonyságot. Azok a „használatlan szavak”, amelyekről Jadranka Damjanov az előszóban beszél, mára lassan kioktak, vagy legalábbis eltűnőben vannak szótárainkból.

A kronológiai rendben haladó könyv első nagy egy- sége az Árpád-kor. Miljenko Jurković a zárai Mária-

kolostor Könyves Kálmán-kori építkezéseiről értekezik (A 12. századi horvát-magyar kapcsolatok példája), Marija Mirković a magyar szent királyok ikonográfiáját, horvátországi ábrázolásait tekinteti át a kezdetektől a 18. század végéig (Magyar szentek a horvát képzőművészetben). Ivan Mirnik a középkori pénzverés problémáival foglalkozik, és megismerteti az olvasókat a jelentős horvát numizmatikusokkal (Pénzek és érmék. Horvát-magyar kapcsolatok a numizmatika területén). Ezután következik a kötet legterjedelmesebb szakasza, a 15. század második felét, a 16. század elejét, a reneszánsz időszakát tárgyaló tanulmányok. Diana Vukičević-Samaržija Észak-Horvátország és Magyarország késő gótikus építészetének kapcsolatait mutatja be, nagy, megbízható anyagismerettel (Észak-Horvátország és Magyarország késő középkori kapcsolatainak képzőművészeti tanúbizonyságai). Igor Fisković a Mátyás-reneszánsz dalmát kapcsolatait fejt ki, lendületesen fogalmazott, délies temperamentumú írásában (A magyar-horvát térség képzőművészeti kultúrája Mátyás korában [1990]), Mikó Árpád pedig a korszak emlékéanyagának néhány összefüggő csoportját elemzi (All'antica művek és alkotóik Budán és Zágrábban Mátyás király és a Jagellók idején. 1480–1526). Speciális kérdéskört emel ki a fentiekből Đuro Vandura, a reneszánsz miniatúrafestészet néhány horvát protagonistájának műveit áttekintve (Miniatúrafestők Horvátország és Magyarország között). A következő három tanulmány ugyanezt a korszakot világítja meg másik oldalról, immár az irodalomtörténet-írás eszközeivel. Olga Perić Vitéz János és Janus Pannonius kapcsolatát ismerteti (Janus Pannonius–Ivan Česmički és Vitéz János [Ivan Vitéz] levelekben és versekben tükröződő kapcsolata), Bitskey István két érzékeny verselemzést ad közre (Janus Pannonius két epigrammája a békéről). Pajorin Klára tanulmánya (Janus Pannonius hazája) a kötet egyik legszebb írása; az, amit ő – a patriotizmus problémáját feszegetve – Janus költészetében kimutatott, e kétnyelvű kötetnek is talán legfontosabb mondanója lehet. A következő két írás középpontjában a Zrínyi-fivérek állnak: Miklós és Péter, jöllehet Josip Vončina tanulmánya jóval nagyobb korszakot ölel át (Horvátország és Magyarország irodalmi és nyelvi kapcsolatai a 16. és 17. században), Kovács Sándor Iván pedig csupán egyetlen horvát nyelvű epigrammát, Zrínyi Miklós és Péter „közös” művét elemzi („Najgušće žestoke...”).

Hosszú szünet az időben: a következő állomás a Monarchia, a századforduló és a századelő. Đorđe Zelmanovićot Miroslav Krleža utolsó regényfolyama, a *Zászlók* egyik főhőseinek, Borongay Annának lehetséges modellje foglalkoztatja. Lesznai Anna árnya suhan át a tudósok betűtengerén, az egyik legelevenebb művé avatva a cikket az egész kötetben. Lőkös István írása is magyarországi élményeket tár fel Krleža novelláiban, figyelemre méltó akribiával (Krleža Glembay-ciklusának magyar élményanyagáról [1984]). Slobodan Šnajder *Confiteor* című drámájának néhány részlete Sinkó Ervint idézi, akinek életútja jelképe lehetne régióink e századi viszontagságos történelmének. Olga Maruševski cikke (Budapesti és zágrábi kiállítások a 19. század végén) a horvát művészeti életben oly fontos szerepet játszó nagy századvégi kiállításokat elemzi, a Millenniumi Kiállítás (1896) horvát pavilonjának történetével zárva a sort. Marijan Susovski az avantgárd művészeti törekvéseket bemutató horvátországi és budapesti – annak idején sokszor informálisan szervezett – kiállításokat ismerteti, amelyeknek a közelmúlt s a jelen prominens művészei és

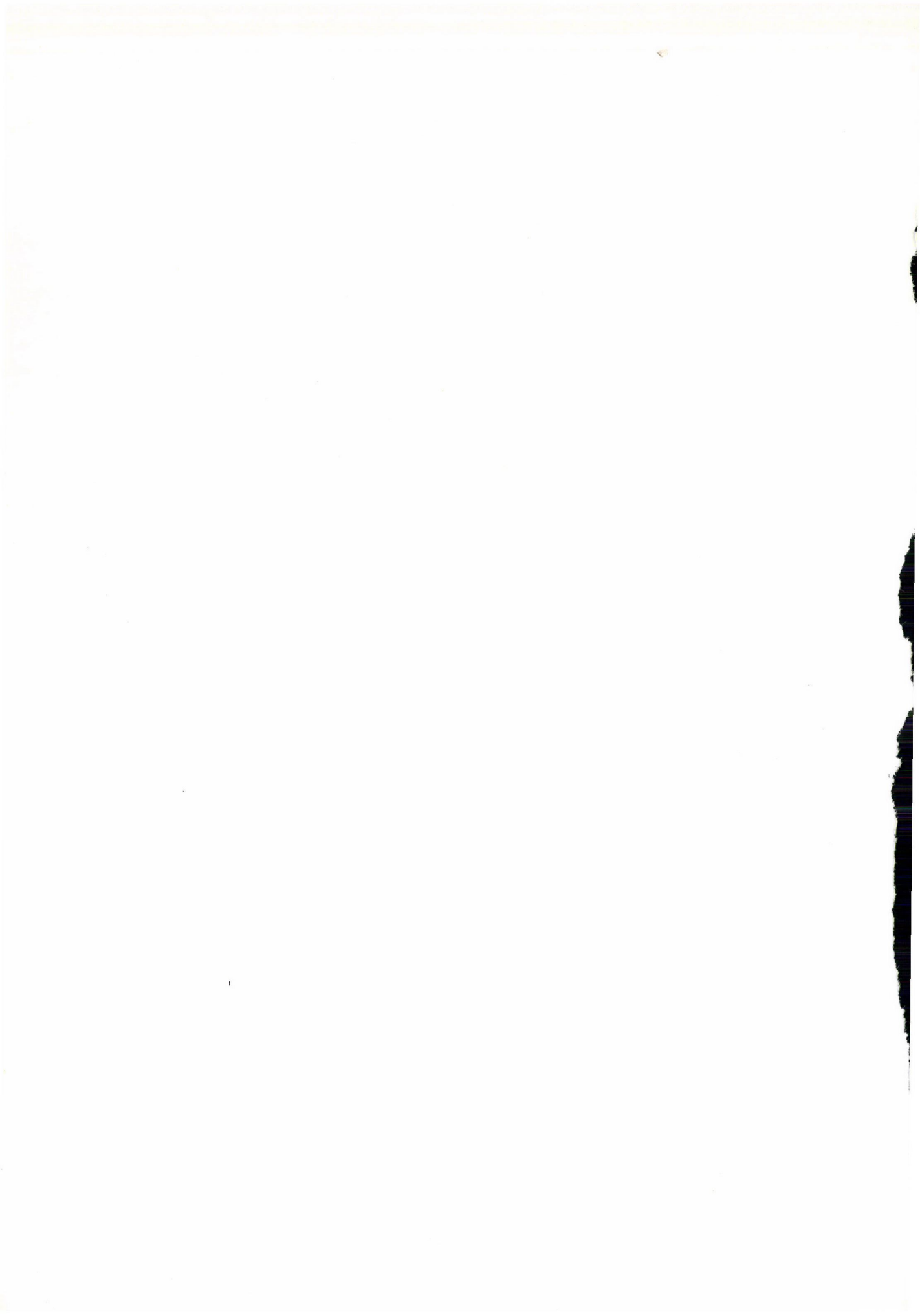
művészettörténészei voltak a szereplői. Újvári Jenő rövid írásában (Zlatko Prica és Pécs) a hazai vidéki múzeumok közül legjelentősebb modern anyagot őrző pécsi Janus Pannonius Múzeum horvát kapcsolatait összegzi.

A sokrétű, sokféle művet és műfajt felvonultató kötet a magyar művészettörténet-írás nagy nyeresége: közvet-

lenül szembesülhettünk a horvát kutatás nézeteivel, eredményeivel, és ugyanakkor a mi nézeteink is közvetlenül jutottak el a horvát kollégákhoz. Ha elég őszinték vagyunk, ebben a kötetben saját képmásunkat is megpillanthatjuk.

Lővei Pál–Mikó Árpád

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte
Felelős vezető: Reisenleitner Lajos igazgató
Martonvásár, 1997. – Nyomdai táskaszám: 1310
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa
Megjelent 15,5 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0027– 5247



CONTENTS

ESSAYS

MÁRFAI MOLNÁR, LÁSZLÓ:	Donatello pro or contra, or: Fülep and Dvořák	135
KOVÁCS, KATALIN:	The "Poesy of Ruins". Hubert Robert in Diderot's Art Critical Works	139
SISA, JÓZSEF:	The Park of the Castle Esterházy at Csákvár	147

RESEARCH

BUZÁSI, ENIKŐ:	The Library of Ádám Mátyóki and his Bequest of Fine Arts	181
GROTTE, ANDRÁS:	An Attempt to solving of some Goldsmith's Marks in Hungary V.....	207
KOPÓCSY, ANNA:	First Period of the KUT, the New Society of Artists	221
NÉMETH, EMESE:	From the <i>Land Art</i> to the <i>Art in Nature</i>	237

REVIEW

<i>Tímár, Árpád</i> : Burlesque or Crime? Polemic Remarks to Sándor Radnóti's Book (Radnóti Sándor: Hamisítás [Forgery]. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1995)	247
<i>Lővei, Pál-Mikó, Árpád</i> : Croatian-Hungarian Conference of History of Art in Zagreb (31 May–1 June 1997)	253

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

MÁRFAI MOLNÁR, LÁSZLÓ:	Donatello pro et contra, ou: Fülep et Dvořák.....	135
KOVÁCS, KATALIN:	La »poétique des ruines«. Hubert Robert dans l'œuvre critique d'art de Diderot.	139
SISA, JÓZSEF:	Le parc du château des Esterházy à Csákvár.....	147

RECHERCHES

BUZÁSI, ENIKŐ:	La bibliothèque du peintre Adam Mányoki et son legs en œuvres d'art.....	181
GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie V.	207
KOPÓCSY, ANNA:	La première période du KUT, Société Nouvelle des Artistes (Képzőművészek Új Társasága) entre 1924 et 1926	221
NÉMETH, EMESE:	Du <i>Land Art</i> jusqu' à l' <i>Art in Nature</i>	237

REVUE

<i>Tímár, Árpád</i> : Farce ou crime? Remarques polémiques sur le livre de Sándor Radnóti (Radnóti, Sándor: Hamisítás [Falsification]. Éditions Magvető, Budapest 1995).....	247
<i>Lővei, Pál-Mikó, Árpád</i> : Conférence de l'histoire de l'art croate-hongroise à Zagreb (31 mai-1 juin, 1997).....	253